# L'Information Littéraire

Revue illustrée paraissant tous les deux mois pendant la période scolaire



ADMINISTRATION ET RÉDACTION

J.-B. BAILLIÈRE ET FILS, 19, rue Hautefeuille, PARIS (6e).

Téléphone : DANTON 96-02 et 03. — C. C. Postaux : Paris 202. — R. C. Seine 7432. — R. P. Seine C. A. 4615

HUITIÈME ANNÉE. — N° 2. — MARS-AVRIL 1956

# SOMMAIRE

## PREMIÈRE PARTIE. — DOCUMENTATION GÉNÉRALE



## DEUXIÈME PARTIE. — DOCUMENTATION PÉDAGOGIQUE

# L'Information Littéraire

Revue illustrée paraissant tous les deux mois pendant la période scolaire.

HUITIÈME ANNÉE. — N° 2. — MARS-AVRIL 1956

---

**Ont collaboré à ce numéro :**

G. BECKER, professeur de Première supérieure au Lycée Lakanal.
J.-L. BORY, professeur au Lycée Voltaire.
P.-G. CASTEX, professeur à la Faculté des lettres de Lille.
G. COUTON, professeur à l'Université du Caire.
M. DÉCAUDIN, assistant à la Faculté des lettres de Lille.
J. Y. GRANAROLO, professeur au Lycée de Toulon.
R. RICATTE, professeur à la Faculté des lettres de Clermont-Ferrand.
F. ROBERT, professeur à la Sorbonne.
J. ROBICHEZ, secrétaire du Comité de l'Encyclopédie française.
J. VOISINE, maître de conférences à la Faculté des lettres de Lille.

---

Prix de l'abonnement : **1.200 fr. ;** Étranger : **1.500 fr. ;** le numéro : **300 fr.**

---



---

## PREMIÈRE PARTIE

# DOCUMENTATION GÉNÉRALE

## État présent des études cornéliennes

Trois siècles ont superposé des intuitions, des passions, des recherches, des légendes : nos connaissances actuelles sur Corneille restent beaucoup plus tributaires de ce passé qu'on ne le penserait d'abord. Un état présent des études cornéliennes qui voudrait être complet aurait à montrer dans le Corneille qui est le nôtre tous ces apports. Pour cette étude historique, on trouverait de très bons éléments dans P. Brun, *Corneille à travers trois siècles*, 1906 et dans A. Rousseaux, *Situation de Corneille de* 1636 *à* 1947 (*Cahiers de Neuilly*, XVI, p. 1 à 9, s.d.). D'une pareille étude, il ressortirait sans doute que Corneille dispose d'un double public. Il figure au premier rang des écrivains chargés d'éduquer notre nation ; il retient depuis le XVIII[e] siècle l'attention permanente, parfois distraite et routinière, des maîtres et de leurs élèves à partir de quatorze ans. Mais il bénéficie aussi de retours de faveur périodiques, et pour ainsi dire saisonniers, du grand public : en temps de guerre, de menace de guerre, plus encore après une défaite, lorsque penseurs et politiques cherchent les conditions d'un relèvement ou d'une revanche, il est d'usage de mobiliser l'auteur d'*Horace* comme professeur d'énergie. Cette utilisation pédagogique et patriotique ne va pas sans danger : nul écrivain ne risque plus gravement de rester momifié dans les bandelettes de l'explication scolaire ; par ailleurs lorsque l'actualité politique ramène l'attention sur Corneille, il s'écrit à son propos des pages qui volontiers vont du patriotisme jusqu'à un chauvinisme cocardier, et qui de surcroît, laissant entrevoir en lui surtout le poète du césarisme et du bellicisme, le compromettent auprès des esprits libéraux. La bibliographie des études sur Corneille comporte ainsi un déchet considérable. Néanmoins, cette survie et le remuement d'idées qu'elle occasionne nous ont valu quelques très bons ouvrages : le fait que la critique, après 1870, ait mis si vigoureusement l'accent sur la place de l'énergie dans la morale cornélienne trouve son explication dans le besoin ressenti plus ou moins clairement d'une littérature revigorante ; les dernières pages du *Corneille* de Lanson en particulier sont significatives. Les réflexions de Péguy sur Corneille sont sourdement animées par le pressentiment du conflit prochain. L'*Horace* d'Herland, achevé en 1946, porte « la marque d'une époque fervente ». Un état présent des études cornéliennes doit d'abord constater la « présence » de Corneille et dire qu'un beau livre reste encore à écrire sur sa place dans la vie intellectuelle, morale, politique de notre pays.

***

L'âge des études historiques a commencé très honorablement avec l'édition Jolly, cinq volumes in-8°, 1738 ; chaque pièce est pour la première fois précédée d'une notice brève, mais non négligeable. A cette édition, l'abbé Granet joint un volume d'*Œuvres diverses* qui recueille des pièces à la gloire du roi, des préfaces, de petits vers devenus introuvables et un *Recueil de dissertations*, en deux volumes, qui reproduit des textes critiques et polémiques précieux mais inaccessibles dans leurs éditions séparées. Par contre, l'édition de Voltaire (1761-1763) profitera plus à l'historien de Voltaire qu'à celui de Corneille.

La fin du XVIII[e] siècle et le début du XIX[e] apportent peu. On notera pourtant dans le *Corneille et son temps* de Guizot (1813, réimprimé en 1862) le premier effort pour insérer l'œuvre dans

l'ambiance politique qui fut la sienne. Les écrivains romantiques l'exceptent du dédain dans lequel ils tiennent très généralement le théâtre classique, mais même lorsque, comme V. Hugo, ils saluent chez Corneille une jeunesse et une indépendance littéraires de nature à le faire considérer comme leur ancêtre, leur pénétration de l'œuvre ne va pas très loin. L'apport le plus important des deux premiers tiers du XIXe siècle est celui de l'érudition d'une part, avec les travaux de Taschereau, Marty-Laveaux, Bouquet — nous y reviendrons —; celui de la critique d'autre part avec Sainte-Beuve, Sarcey, puis Lemaître, Faguet, Brunetière, Lanson.

Sainte-Beuve n'était pas spontanément attiré par Corneille. Il est allé à lui par nécessité professionnelle, pour rendre compte des travaux récents (1829, *Pierre Corneille ;* 1864, *Le Cid ;* voir dans l'édition Allem le volume *XVIIe siècle. Poètes dramatiques*); une fois de son chef, pour ménager à *Polyeucte* sa place dans le tableau général du XVIIe siècle qu'entendait être *Port-Royal* (Livre 1er, chap. VI et VII, 1840). Malgré des réflexions profitables, ces chapitres ne sont pas les meilleurs de l'ouvrage ; la démonstration que « Corneille appartient à Port-Royal par *Polyeucte* » n'a pas été faite et ne pouvait pas l'être ; des textes importants sur la liberté et la grâce sont omis ; les vers d'*Œdipe* contre la prédestination ne sont pas passés sous silence, mais relégués dans une note, ce qui est au moins léger.

On peut ne pas beaucoup aimer le badinage pesant de Sarcey ; au moins a-t-il attiré l'attention sur le réalisme du théâtre cornélien et contribué à humaniser le portrait du poète. (*Quarante ans de théâtre*, t. III, articles écrits entre 1880 et 1894.)

Sainte-Beuve et Sarcey n'avaient pas cherché à donner de l'ensemble du théâtre cornélien une explication générale. Une nouvelle génération de critiques, que nous appellerions volontiers les « unitaires », a cette ambition. Dans son *Grand Corneille historien* (1861), Desjardins cherche à établir que Corneille a voulu retracer en tableaux successifs une fresque de l'histoire romaine. L'idée porte la marque d'un temps aux grandes ambitions historiques, celui de la *Légende des siècles*, celui de Leconte de Lisle. Mais lorsqu'on examine avec quelle désinvolture Corneille traite l'histoire, on est vite amené à rejeter cette conception spécieuse et vivace ; il est bon de lire, comme antidote, l'étude solide de Lanson sur *Sertorius* (*Revue des Cours et Conférences*, 1901, p. 625-631 et 736-741).

D'autres critiques ont subi l'influence de Taine ; ils voient le couronnement de leurs efforts dans la découverte de la faculté maîtresse à partir de laquelle toute la psychologie de leur auteur s'ordonne de façon satisfaisante pour l'esprit. Leurs explications sont reprises, complétées, elles se répondent pendant une trentaine d'années. Nous ne pouvons entrer dans le détail de ce dialogue. Faguet a repris le ton morigénant de Voltaire ; il inviterait volontiers Corneille à revoir telle scène ou tel dénouement. Les seules de ses pages qui gardent quelque importance se trouvent dans son : *XVIIe siècle, Études et Portraits littéraires* (1886 ?). Le trait de génie de Corneille est, selon lui, d'avoir reconnu que toute la grandeur de l'homme réside dans le libre arbitre, donc la volonté. Le mot « surhomme » est prononcé pour le héros cornélien, transcription nietzschéenne d'une vieille idée de La Bruyère. Lemaître consacre à Corneille plusieurs de ses *Impressions de théâtre* (1re, 3e, 5e, 8e série entre 1886 et 1893) et condense ses idées dans un chapitre de la littérature de Petit de Julleville (1897). Lui aussi insiste beaucoup sur la place de la volonté dans le théâtre cornélien et prononce le mot : « Corneille... un stoïcien mégalomane ». Brunetière traite également le thème : Corneille, poète de la volonté (*Époques du théâtre français*, 1892. *Études critiques*, 1899, etc.).

Lanson a consacré à Corneille un article copieux : *Le héros cornélien et le généreux selon Descartes (Revue d'histoire littéraire*, 15 octobre 1894, repris dans *Hommes et Livres) ;* puis un volume, *Corneille* (1898). Il montre lui aussi la place de la volonté dans la psychologie du héros cornélien, mais il ajoute que la connaissance, c'est-à-dire la raison, commande la volonté. Si la connaissance change, la raison s'éclaire, la volonté tourne, le personnage « pivote ». L'amour même n'est inexplicable qu'à son point de départ. Il obéit ensuite à la raison. La rigueur d'un automatisme a été prêtée ainsi au monde moral cornélien. Une des occupations nécessaires de la critique sera de démolir ce mécanisme dangereux et ingénieux. Il y a heureusement autre chose dans son *Corneille*, bon à relire, et par exemple ses chapitres V et IX, sur l'histoire et la politique dans les tragédies et le rapport de la tragédie cornélienne à la vie.

La réaction contre Lanson s'amorce avec Péguy (*Victor-Marie comte Hugo*, 1910, *Note conjointe sur M. Descartes et la philosophie cartésienne*, 1914). Au vrai, pour lui, Corneille n'est l'auteur que de quatre pièces ; mais il en a parlé avec une souveraine aisance, montrant comment la représentation du drame cornélien comme un combat entre le devoir et la passion était artificielle ; il est un débat entre deux noblesses du même ordre, l'honneur étant aimé d'amour, l'amour étant objet d'honneur. Quelques mots, dits en passant, étaient riches d'avenir : Péguy

niait que « devoir » et « passion » pussent s'entendre au sens des moralistes. Une inquiétude féconde naissait quant au contenu véritable du vocabulaire cornélien.

***

Nous entrons ensuite dans l'époque contemporaine : un renouvellement certain d'intérêt pour Corneille la caractérise ; les études se multiplient ; l'influence de Lanson, s'exerçant même sur ceux qui font des réserves quant à ses méthodes, amène à plus de rigueur et fait régner l'esprit historique. Il n'est plus possible de penser comme les ennemis de Corneille dès la fin du XVIIe siècle, comme ses amis eux-mêmes avaient été entraînés à le faire, que toute son œuvre « mise dans un creuset, se réduit à huit ou neuf pièces de théâtre qu'on admire et qui sont, s'il faut ainsi parler, comme le midi de sa poésie, dont l'orient et l'occident n'ont rien valu ». J. Schlumberger glane à travers toute l'œuvre et même dans ses parties les moins fréquentées une multitude de vers et de scènes délicates ou vigoureuses (*Plaisir à Corneille*, 1936). Les thèses de L. Rivaille (1936) et G. Couton (1949) étudient cet orient et cet occident méprisés de Boileau. On souhaitera que les œuvres religieuses, pleines de beaux vers, de rythmes savants, sourdement chargées de confidences, rentrent à leur tour dans le domaine public.

Ici nous abandonnerons l'ordre chronologique pour voir de façon plus systématique, avec tout ce que cela comporte de brutalité, et de sacrifices, de quels instruments on dispose pour étudier présentement Corneille ; quelles sont les tendances actuelles des recherches ; et même, à l'occasion, quelles directions ont chance d'être profitables.

La *Bibliographie cornélienne* de Picot (1875) a été complétée par Le Verdier et Pelay, *Additions à la bibliographie cornélienne*, 1908. Les sections de cet ouvrage qui donnent la bibliographie des œuvres restent excellentes et permettent d'étudier la diffusion du théâtre cornélien, tout en donnant nombre d'indications précieuses. Mais la section qui énumère les études parues sur Corneille n'a plus qu'un intérêt historique. Qui a besoin d'une bibliographie des travaux sur Corneille complètera le *Manuel bibliographique* de Lanson par la bibliographie de Jeanne Giraud, puis par un article de Jacques Schérer, *Activités cornéliennes*, 1939-1949 (*Revue d'histoire du théâtre*, 1950, I, 57-90) et par G. May, *Sept années d'études cornéliennes* (*Romanic Review*, décembre 1952). Pour les dernières années, on utilisera les dépouillements de la *Revue d'Histoire Littéraire*.

Les états importants du texte, en ce qui concerne le théâtre, sont : d'abord les éditions originales — aucun manuscrit des pièces n'est connu. Le premier recueil collectif (1644 et 1648, jusqu'à *Rodogune*) reste sans grande modification. Mais avec l'édition de 1660 (trois volumes in-8°), Corneille est devenu à la fois théoricien dramatique et son propre critique dans les trois *Discours* et les *Examens*. Par ailleurs, il apporte au texte même des modifications qui vont de la modernisation de la langue à des suppressions ou des remaniements de scènes entières, surtout pour les œuvres du début. Un quatrième état du texte est celui de la dernière édition revue par l'auteur (1682) ; ses corrections intéressent surtout la langue. — Il est évident que la vraie façon de lire le théâtre est de suivre au long des années Corneille qui polit, corrige, souvent édulcore : une bonne compréhension de *Mélite, Clitandre, Le Cid* surtout est à ce prix. On signalera qu'une étude de variantes a été faite par L. Rivaille, *Corneille correcteur de ses premières œuvres*, 1936.

Une édition monumentale jouit encore d'une autorité méritée, celle de Marty-Laveaux : *Œuvres de P. Corneille*, 1862, douze volumes et un album, dans la collection des Grands Écrivains de la France. Pour être tout à fait précis, on fera pourtant un certain nombre de remarques. D'abord que le troisième tirage (1930) comporte au moins pour le tome III quelques graves coquilles : on se demande si une recension minutieuse n'en ferait pas apparaître d'autres. Ensuite, que le texte de base est le dernier revu par l'auteur (1682) ; il est assez incommode de remonter aux états antérieurs. Il est donc souhaitable que se multiplient des éditions prenant pour base l'édition originale. Existent déjà, dans la collection *Textes littéraires français*, des éditions de *Mélite* (M. Roques et M. Lièvre), de *Clitandre* (R. Wagner), de *Rodogune* (J. Schérer), et aux *Textes français modernes* une reproduction de l'édition originale du *Cid*, à compléter par un article de R. Pintard, *Un témoignage sur le Cid en* 1637 (Mélanges Chamard, 1951, p. 297-301). Enfin les notices précédant les pièces ont vieilli ; pour les rajeunir, on s'adressera à H. C. Lancaster, *An history of French dramatic literature in the XVIIth century*, et à Adam, *Histoire de la littérature française au XVIIe siècle*.

Le tome X de l'édition Marty-Laveaux mérite une attention spéciale : il contient les *Poésies diverses*, les *Œuvres diverses en prose*, les *Lettres*, de quoi approcher Corneille beaucoup plus familièrement que dans son théâtre. Ce très précieux volume appelle des réflexions. Des textes doivent

en être expulsés. D'abord trois fleurs de la *Guirlande de Julie* (M.-L. X, 82-85) : dès 1902, Van Bever éditant la *Guirlande* montrait qu'il fallait les rendre à Conrart (voir aussi Magne, *Voiture*, II, 263-264). On voit la conséquence pour l'étude des rapports entre Corneille et l'Hôtel de Rambouillet, et la préciosité. Ensuite l'épitaphe *Sur la mort de Damoiselle Elisabeth Ranquet* (M.-L. X, 133) est à restituer à Brébeuf (voir G. Couton, *Vieillesse de Corneille*, p. 321-322, n. 66). Il faut, par contre, insérer dans le volume, d'abord un sonnet composé par Corneille à propos de la mort de Richelieu. Publié pour la première fois par un historien du XVII<sup>e</sup> siècle (Dom Pierre de Saint-Romuald, *Trésor chronologique et historique*, 1647, t. III, p. 958) il a été réimprimé par le *Bulletin du Bibliophile*, septembre 1890, puis par Le Verdier et Pelay, *Additions à la bibliographie cornélienne*. Il faut joindre aux lettres une importante lettre d'affaires qui montre curieusement Corneille dans sa vie privée, (p. p. A. Pascal, *Les autographes de Corneille*, Paris, édition de la Galerie Pigalle, 1929). On la trouvera plus aisément dans L. Herland, *Corneille par lui-même*, p. 105-107.

***

Sur l'intérêt d'une biographie d'écrivain pour comprendre l'œuvre, il peut y avoir lieu à discussions et à distinctions, mais que pour Corneille, en particulier, l'œuvre soit spécialement détachée de la vie reste un postulat assez stérile. (On le verrait exprimé notamment dans R. Bray, *Essai de définition du génie cornélien*, *La Nef*, février 1947, intéressant par ailleurs). On croirait volontiers au contraire que *Mélite* a été pour une part une confidence ; que les pièces amoureuses sont la revanche d'un timide « bon galant au théâtre et fort mauvais en ville » ; les pièces politiques, la compensation d'un homme éloigné par sa naissance des grandes affaires ; les œuvres pieuses, une macération et une ascèse. Tout est loin d'être dit sur ce sujet ; L. Herland a pu écrire un *Corneille par lui-même* (1954) dans lequel l'écrivain sollicité s'est montré beaucoup plus confiant qu'on n'aurait pu l'espérer. Un nombre considérable de documents d'archives d'importances inégales a été recueilli depuis un siècle. On les trouvera notamment, ou leurs références, dans Taschereau, *Histoire de la vie et des ouvrages de Corneille*, 3[e] édition, 1864 ; Marty-Laveaux, tome I[er] ; Picot et Le Verdier et Pelay, *Bibliographie cornélienne ;* G. Couton, *Vieillesse de Corneille* et *Le légendaire cornélien*. Des découvertes dans les minutiers rouennais et parisiens, dans les archives du bailliage de Rouen peuvent apporter des précisions nouvelles. Le *Corneille* de Dorchain (1919), celui de Lemonnier (1945) se lisent avec plaisir mais ne constituent pas la biographie critique souhaitable. La chronologie contenue dans le *Corneille par lui-même* d'Herland est un travail commode et sûr.

***

Pour fixer la place de Corneille dans l'histoire de la littérature dramatique, les bonnes études sont nombreuses. *L'esquisse d'une histoire de la tragédie française* de Lanson (1920 et 1927) n'est pas encore inutile. Depuis, H.C. Lancaster, *An history of French dramatic literature in the XVIIth. century* a renouvelé nos connaissances sur le théâtre du XVII[e] siècle. Dans l'*Histoire de la littérature française au XVII[e] siècle* d'A. Adam, on trouve des analyses très pénétrantes du climat politique, moral, littéraire de chaque époque ; des pièces sont ainsi mises dans un éclairage qui fait ressortir bien des aspects nouveaux, et notamment avec quelle souplesse Corneille a su se mettre en accord avec les goûts changeants de son temps. Une information biographique et bibliographique très à jour est aussi très utile ; elle risque pourtant de laisser au lecteur l'idée trop optimiste que les amitiés de Corneille nous sont mieux connues qu'elles ne le sont vraiment. — Une notion récente de l'histoire littéraire est celle du baroque ; une confrontation très suggestive du théâtre cornélien et de la littérature dramatique baroque a été faite par R. Lebègue dans des articles *La tragédie « shakespearienne » en France au temps de Shakespeare* (*Revue des Cours et Conférences*, 15 juin-30 juillet 1937) refondus dans *Le théâtre baroque en France* (*Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, 1942, II, 161-184).

***

Des études nombreuses et bonnes permettent également de préciser comment se posaient pour Corneille les questions de doctrine et de métier : les thèses de Bray, *La formation de la doctrine classique en France* et *La tragédie cornélienne devant la critique classique d'après la querelle de* Sophonisbe (1927) ; la *Dramaturgie classique* de Jacques Schérer ; les *Remarques sur la technique*

*dramatique de Corneille* de Boorsch (Yale Romanic studies, XVIII, 1941, p. 101-162) et son *Invention chez Corneille* (*ibid.*, XXI, p. 115-118) ; *Tragédie cornélienne et tragédie racinienne* de May (Urbana, University of Illinois Press, 1948). On souhaiterait qu'un homme de métier, ou pénétré de l'importance des questions de métier dans l'explication d'une œuvre dramatique, fît la synthèse de nos connaissances sur les exigences des doctrines, du public, des comédiens, et nous donnât le « Corneille, homme de théâtre » qui manque encore. — Aux recherches doctrinales. L. Herland a imprimé une direction originale : il a précisé, d'après les écrits théoriques de Corneille surtout, en quoi consistait pour lui la majesté, la pitié, la crainte tragiques (*La notion de tragique chez Corneille,* dans les *Mélanges de la société toulousaine d'études classiques*, Privat, 1941, p. 265-284 ; *Les qualités requises du personnage de tragédie et la source de la pitié tragique d'après la querelle de* Sophonisbe, dans le *Bulletin de la société toulousaine d'études classiques*, mai 1941, p. 1-3). Ces recherches, étendues aux pièces même, doivent permettre de pénétrer fort avant dans la connaissance de Corneille, et l'obliger à répondre à des questions qu'il a pu ne jamais se poser, sous cette forme au moins, mais que notre temps pose à tous les écrivains : quelle idée se fait-il de l'homme et de sa condition?

***

.On grouperait volontiers sous le nom de recherches empiriques celles dont les auteurs ont repris telle pièce ou tel groupe de pièces en se proposant de les relire avec des yeux neufs. L. Rivaille, *Les débuts de Corneille*, 1936, a pris pour objet les première pièces, de *Mélite* à la *Place royale*. Une étude de G. Couton, *Réalisme de Corneille*, 1953, a essayé de préciser les éléments autobiographiques dans *Mélite* et la réalité sociale qu'elle reflète. L'ouvrage de Riddle, *The genesis and sources of P. Corneille's tragedies from* Médée *to* Pertharite, 1926, apporte des éléments nombreux, un peu désordonnés et sans distinguer assez ce qui est sources, ressemblances fortuites ou lointaines, lieux communs du théâtre. Les grandes pièces n'ont pas suscité d'étude d'ensemble nouvelle, mais des recherches particulières ont éclairé des points nombreux Sur la connaissance qu'avait Corneille de la littérature espagnole et sur le milieu espagnol à Rouen, un article court mais substantiel a été écrit par le chanoine Letellier, *A propos du troisième centenaire de l'*Illusion comique *et du* Cid, Rouen, 1926, 23 p. R. Herval a identifié ce Rodrigue de Chalon qui aurait initié Corneille à la littérature espagnole : *Rodrigue de Chalon a-t-il été l'inspirateur du* Cid*?* Dieppe,1954. L'ouvrage déjà cité de G. Couton, *Réalisme de Corneille* a essayé de préciser la réalité militaire, politique, juridique dans le *Cid* et l'actualité de la pièce.

Dans son *Horace ou la naissance de l'homme*, 1952, L. Herland a montré d'une façon, selon nous, décisive, qu'il fallait restituer au jeune Horace son rôle de héros complexe et pour qui Corneille éprouve une sympathie douloureuse et compréhensive. Il a retrouvé ainsi le sens cornélien de la pièce.

Le *Corneille à travers* Cinna (Paris, Foucher, 2 vol. de 70 et 72 p.) de G. Bousquié se présente de façon modestement scolaire, mais renferme bien des indications profitables.

Sur *la Mort de Pompée*, on lira deux études d'Herland : La Mort de Pompée *et sa place dans l'histoire de la tragédie cornélienne* (*Bulletin de la société toulousaine d'études classiques*, mai 1943) et *Les éléments précornéliens dans* La Mort de Pompée (*Revue d'Histoire Littéraire*, 1950, p. 1-15).

Un renouveau d'attention pour *Rodogune* a suscité les études de R. Jasinski, *Psychologie de Rodogune* (*Revue d'histoire littéraire*, 1949, p. 209, p. 323) et *Le sens de* Rodogune (*Mélanges Mornet*, 1951, p. 63-71) ; et de L. Herland, *Le personnage de Rodogune* (*Bulletin de la société toulousaine d'études classiques*, décembre 1950), *A propos de* Rodogune (*Revue d'Histoire Littéraire*, 1951, p. 126-128).

Dans *Corneille et la Fronde*, 1951, G. Couton a voulu chercher ce que *Don Sanche d'Aragon*, *Nicomède*, *Pertharite* devaient à la révolution dans laquelle ils s'insèrent. Les pièces postérieures à *Pertharite* ont été l'objet de *La vieillesse de Corneille*, 1949, du même. Il a étudié la vie et l'œuvre du poète de 1658 à la mort, essayé de préciser les formes nouvelles de son art, la création d'une tragédie politique, dynastique et matrimoniale à laquelle le public n'a pas fait l'accueil qu'elle méritait. Il a tâché par ailleurs de préciser le mécanisme de l'inspiration chez Corneille ; comment, en un temps où fleurit l'esprit allégorique, Corneille discerne dans les événements contemporains des problèmes généraux qu'il présente sous le voile d'événements du passé. Au surplus cette étude de tendance historique a voulu faire le point de nos connaissances sur la religion, sur la politique de Corneille.

***

Nous rangerons dans une catégorie spéciale les « moralistes », en prenant le mot au sens du XVII$^{e}$ siècle : des curieux de la psychologie et de l'éthique à la fois. Deux articles brefs de R. Caillois,

*Résurrection de Corneille* et *Un roman cornélien* (*Nouvelle Revue française*, 1938, p. 447-482 et 659-665) contenaient deux idées d'avenir : l'une était de dire plus nettement que Péguy que les mots « passion, devoir » ont dans la langue cornélienne un autre sens que leur sens moderne ; l'autre de mettre l'œuvre de Corneille en rapport avec les débats que le début du XVII[e] siècle a institués sur la notion de gloire. Il est certain que, les siècles et les idéaux passant, les mêmes mots se trouvent recouvrir des réalités morales, sociales, psychologiques très différentes. La conscience de cette lente trahison du vocabulaire et la constatation des graves discordances de la critique quant au sens de l'œuvre de Corneille ont amené O. Nadal à étudier les emplois cornéliens d'un certain nombre de mots-clefs : « passion, vertu, devoir... » A cela se sont ajoutées des recherches historiques, et des analyses de caractères auxquelles on peut ne pas se rallier sans réserves, mais qui font réfléchir. Il a montré qu'au centre de l'éthique cornélienne se dressait la notion de gloire. On trouvera un résumé de sa thèse, *Le sentiment de l'amour dans l'œuvre de P. Corneille*, 1948, dans l'article *Traité des passions selon Corneille* (*Information Littéraire*, janvier 1949, p. 3 et 4). Il est très significatif qu'en même temps qu'O. Nadal, Bénichou, étudiant la morale cornélienne, l'ait vue aussi centrée sur l'idée de gloire (*Morales du grand siècle*, 1948). Un champ de recherches non encore épuisé est là. On souhaitera que l'enquête se poursuive : les rapports de l'esprit cornélien et des courants de la pensée contemporaine, platonisme, néo-stoïcisme, humanisme chrétien, ont fait l'objet de plus d'allusions que d'études ; on trouvera dans la bibliographie de Nadal la liste de celles-ci. Une histoire littéraire des idées et des ouvrages moraux au XVII[e] siècle reste à établir, comme pendant à l'*Histoire littéraire du sentiment religieux* de Brémond.

***

Qui veut se renseigner sur le style de Corneille dispose de deux bonnes études de vocabulaire et de grammaire, vieilles d'un siècle : Marty-Laveaux, *Lexique de la langue de Corneille*, 1862, t. XI et XII de son édition, et Godefroy, *Lexique comparé de la langue de Corneille et de la langue du XVII[e] siècle, en général*, 1862. Il faut y ajouter les thèses de R. Crétin, *Les images dans l'œuvre de Corneille* et *Lexique comparé des métaphores dans le théâtre de Corneille et dans le théâtre de Racine*, 1927. Une très bonne étude de Barrière sur le *Lyrisme de Corneille* a paru dans la *Revue d'Histoire Littéraire*, 1928, p. 23-38. Mais si l'on veut se faire une idée d'ensemble, on est réduit encore à chercher dans un chapitre du *Corneille* de Lanson à côté de réflexions excellentes, les prétéritions d'une critique impressionniste : « *Le Cid* nous paraît plus précieux... *Horace* plus éloquent » ; et un postulat inquiétant : « unité fondamentale de son style... on a le droit d'étudier ensemble des œuvres qui s'espacent sur plus de quarante ans ». Nous croirions au contraire que le style de Corneille a changé, et ne peut bien s'étudier que dans le temps ; nous parlerions même volontiers *des styles* de Corneille. Une histoire ferait, à notre avis, ressortir que *le* style cornélien consiste d'abord en des dosages constamment variés des vers élégiaques, épiques, sentencieux, narratifs ; ensuite en une série de renoncements, aux descriptions de nature, aux tableaux épiques, aux développements moraux, aux ornements rhétoriques, pour arriver à un très grand dépouillement. Signalons aussi qu'une question mériterait d'être posée, avec un grand souci de précisions et de distinctions : celle de la préciosité cornélienne, en tenant compte des articles d'Adam, qui fixent les dates à partir desquelles on peut parler proprement de préciosité (voir références et conclusions dans sa *Littérature*, t. III). Il serait temps que l'œuvre de Corneille bénéficiât des progrès faits par les études d'histoire de la langue, de lexicographie, de stylistique. En particulier, des études sur le langage de la politique, de la critique dramatique ouvriraient des horizons.

***

Il restera à souhaiter que les acquisitions de l'histoire et de la critique littéraire se consolident, entrent dans le domaine public, se substituent aux lieux communs usés qui se rencontrent encore trop fréquemment ; que les théâtres élargissent leur répertoire cornélien ; que le public scolaire ou non ne considère plus comme une curiosité un peu aventureuse d'étendre ses lectures à d'autres pièces que les très grandes. La chance de notre époque est d'avoir un Corneille très rajeuni ; un homme plus familièrement présent dans son œuvre qu'on ne le pensait ; un créateur d'une galerie de personnages extrêmement variée où des héros plus complexes qu'on ne le disait communément, côtoient des caractères simplement humains, ou faibles, ondoyants, vils ; un artiste constamment soucieux de renouvellement. Il n'est plus question d'employer un singulier appauvrissant : le héros cornélien. Ce n'est pas dans l'intronisation d'un type de héros mais dans la diversité créatrice et dans la personnalité même de l'auteur qu'il faut chercher l'unité de l'œuvre.

Georges COUTON.

# NARCISSE :
# « Une sorte d'autobiographie poétique »

« Je concevrais fort bien, disait Valéry à Frédéric Lefèvre, qu'un poète amoureux de son art se contentât de refaire, sa vie durant, toujours le même poème, en donnant tous les trois, quatre ou cinq ans, une variation nouvelle d'un thème une fois choisi. » N'est-ce pas une illustration de ce propos que nous apporte la suite des pièces sur Narcisse qui, de 1890 à 1938, jalonnent son œuvre poétique, formant ce qu'il n'a pas craint d'appeler « une sorte d'autobiographie poétique » (1)?

## LE SONNET

La première de ces pièces était achevée en septembre 1890. C'est un sonnet irrégulier dont nous connaissons plusieurs versions, publiées par J.P. Monod (dans *Regard sur Paul Valéry*). P.O. Walzer (dans *La poésie de Valéry*) et le professeur Mondor (dans *Les Premiers Temps d'une Amitié: André Gide et Paul Valéry*); en outre, un manuscrit a figuré à l'Exposition Paul Valéry qui s'est tenue à la Bibliothèque nationale pendant les mois de février et mars 1956, ainsi qu'un fragment d'une version en prose qui, très proche du sonnet, en est peut-être une ébauche.

Valéry lui-même a rappelé, notamment dans la conférence de 1941, les origines de son poème : cette inscription, *Narcissae placandis manibus*, qui, dans le Jardin botanique de Montpellier où il aimait se promener (2), commémorait selon la tradition locale la mort et l'inhumation de la belle-fille de Young en 1736. « Pour moi, dit-il, ce nom de Narcissa suggérait celui de Narcisse. Puis l'idée se développa du mythe de ce jeune homme parfaitement beau, ou qui se trouvait tel dans son image ». Et, à Aimé Lafont qui lui demandait des précisions, il répondait avec une ironie évasive qu'il n'aimait pas l'érudition en poésie et préférait imaginer (3).

En fait, on voit bien ce qui a séduit le jeune poète de dix-neuf ans qui, à peine sorti de l'influence parnassienne, vient de découvrir les symbolistes et les préraphaélites, écrit des sonnets impressionnistes et sensuels comme *Celle qui sort de l'onde* ou mystiques, évanescents, pleins de ces « choses vaporeuses, fines et légères comme des fumées violettes et qui font songer à tout, et qui ne disent rien précisément et qui ont des ailes... » dont il parle alors dans une lettre, imagine une poésie savante et pure à l'image de Baudelaire, Poe et Mallarmé : l'émoi de Narcisse devant l'image de sa propre chair, le rêve de beauté qu'il incarne, des sensations rares où se mêlent idéalisme et sensualité, une évocation minutieusement et harmonieusement ordonnée. Si la pièce n'échappe pas aux modes de l'époque, certains vers ont déjà atteint une forme définitive et passeront dans le premier *Fragment* de *Charmes :*

*Que je déplore ton éclat fatal et pur*

ou bien

*Où puisèrent mes yeux dans un mortel azur.*

## « NARCISSE PARLE »

Pierre Louÿs avait admiré le sonnet; et lorsqu'au début de 1891 il fonda *La Conque*, il demanda à son ami un poème de quarante vers, destiné à ouvrir le premier numéro. C'est alors, nous dit Valéry, que *Narcisse parle* fut composé, « en deux jours »; il ajoute que la revue n'ayant paru que six mois plus tard, il regretta de s'être pressé. La correspondance d'André Gide et de Paul Valéry nous permet de préciser et de rectifier ce souvenir. Le 1er février, Valéry annonce à Gide que Louÿs lui « demande instamment un certain *prélude*, initial pour la résonnante conque

(1) Dans *Sur les* Narcisse, extraits sténographiés de la conférence faite par Valéry à Marseille le 19 septembre 1941 (*Valéry vivant*, 1946), que nous citerons largement.

(2) On sait qu'au livre III des *Nourritures terrestres* Gide a évoqué ces promenades : « Je me souviens qu'avec Ambroise, un soir, comme aux jardins d'Academus, nous nous assîmes sur une tombe ancienne, qui est tout entourée de cyprès; et nous causions lentement en mâchant des pétales de roses ».

(3) *Rencontres avec Paul Valéry* (*Figaro littéraire*, 19 juillet 1952).

(1)

~~Que je déplore ton éclat, fontaine! où j'ai vu mon image de fleurs tristes couronnée!~~ ~~Et dans ton funeste miroir je vois hélas le vase harmonieux et blanc de ma chair où ma bouche rosit comme une lointaine rose! Je m'adore!~~ je voudrais m'enlacer et sous ces myrtes aimer ma beauté fatale! Car je suis le supérieur adolescent j'unis en ma chair les grâces des vierges aux pures formes des jeunes hommes! je suis ce qui ~~est~~ n'existe pas! et c'est pourquoi je m'aime

L'heure bleuit cependant...

Je suis ~~le tout~~ le ~~splendeur~~ des deux sexes fondus et magnifiés en un exquis et vague charme comme le Crépuscule, je suis l'insaisissable Crépuscule de la Beauté!

Le mystérieux doute, l'équivoque amoureuse et divine!

L'heure bleuit! Voici la Nuit qui descend des collines comme une vierge!

O miroir, ô saphir! que je contemple encore ma nudité dans ta gemme délicieuse. Silence! avant que la dernière lueur soit disparue et que l'ombre grandissante ne m'ait ravi mon cher Narcisse, ô fontaine laisse moi tendre mes lèvres vers les tiennes et que



Fragment d'un *Narcisse* en prose sans doute contemporain du sonnet.

à paraître ». Il s'agit évidemment de *Narcisse parle*, qui n'est pas encore écrit, comme le prouve un autre passage de la même lettre : « J'ai pris ma plume, et me voilà dans les affres. Car le *Narcisse* longuement rêvé ne devrait se faire que minutieusement, à courtes heures ! Et je souffre de le sentir s'augmenter *facilement* presque, et je suis très ému car je vois l'œuvre se détacher ingratement de moi et leurrer mon songe d'éphèbe solitaire ». *La Conque* ayant paru en mars, il ne se passa donc pas six mois entre l'achèvement du poème et sa publication; en revanche, il est bien exact qu'il fut composé rapidement, puisque dès le 15, Valéry, qui l'a déjà fait parvenir au directeur de *La Conque* depuis plusieurs jours, le communique à Gide. On aura noté au passage le terme inattendu de *prélude :* un curieux document présenté à l'Exposition Paul Valéry ne nous l'explique-t-il pas? Il s'agit du plan d'une *symphonie pastorale dans le style classique*, sur le thème de Narcisse, dont les différents mouvements, prélude, allegro, scherzo, largo. finale, auraient correspondu à des moments du poème : oraison préparatoire, composition de lieu. de temps, colloque... Il ne semble pas que *Narcisse parle*, que Valéry a tenu à présenter dans *La Conque* comme un fragment soit exactement le *prélude* projeté; mais peut-être le poème est-il sorti de cet ambitieux projet dont Gide et Louÿs avaient sans doute eu connaissance. Projet qui représente d'ailleurs un développement du mythe resté sans lendemain. En effet, le *chant funèbre* qui devait achever cette symphonie est résumé par ces mots : « Voilez les miroirs ! Voilez les miroirs ! » Le Narcisse de Valéry, au contraire, prolongera sa contemplation.

A peine achevé, le *fragment* déçoit le poète. La lecture d'*Hérodiade* dont Gide vient de lui envoyer le texte complet excite sa sévérité à l'égard de « ce déplorable *Narcisse* ». Il est « bien loin de l'œuvre rêvée », « aussi lointain du jeune homme triste et beau que je rêvais qu'on peut le penser ». C'est surtout à Mallarmé qu'il confie ses inquiétudes, dans une lettre du 18 avril : « L'expérience comme souvent s'est jouée de la théorie, et me laisse immobile et perplexe ». La théorie, c'est que la poésie est, selon Poe et Mallarmé, « une explication du monde délicate et belle, contenue dans une musique singulière et continuelle ». une « haute symphonie unissant le monde qui nous hante, construite selon une rigoureuse architectonique, arrêtant des types simplifiés sur fond d'or et d'azur », idéal esthétique que « *L'Après-Midi d'un Faune* est seule en France à réaliser ». L'expérience, c'est *Narcisse parle*. Le sonnet s'est développé. selon un procédé de composition dont l'œuvre de Valéry nous offre plus d'un exemple (1). L'inscription du Jardin botanique a fourni l'épigraphe; le premier quatrain est incorporé textuellement au poème; d'autres vers ont été conservés. Mais l'ensemble a maintenant cinquante-trois vers. La pure contemplation du sonnet s'accompagne d'un mouvement dramatique : l'arrivée de Narcisse au début, et, à la fin, l'adieu prolongé à son double et la consolation qu'il trouve dans le chant de la flûte. Le jeune homme n'est plus seul devant son miroir liquide; la nature autour de lui forme un décor élégant et raffiné dans les demi-teintes du crépuscule. Ainsi le sujet est à la fois élargi et orchestré. Mais il n'est pas transformé. Narcisse reste l'adolescent épris de sa beauté, qui contemple dans l'onde une image dont il sait bien qu'elle est vaine et qu'il ne parviendra pas à la saisir. Point d'inquiétude intellectuelle, point de préoccupation métaphysique exprimées. Son destin est peut-être celui de l'artiste, de tout homme; du moins pouvons-nous l'imaginer; mais la liaison entre le « monde qui nous entoure » et le « monde qui nous hante » n'a pas cette secrète évidence que Valéry découvre chez ses maîtres. De *L'Après-Midi d'un Faune*, n'est-ce pas l'églogue qu'il a surtout retenue? « L'image de cet amateur de soi-même m'avait séduit en premier lieu par sa grâce, dit-il à Rilke (2), et donné l'idée d'un poème fort simple où il n'y eût que le chant d'un malheureux trop beau ». Et dans la conférence déjà citée, il le jugea par ces mots : « A cinquante ans de distance, ce premier *Narcisse* me paraît aujourd'hui un specimen de ce que j'aurais probablement fait en matière de poésie si j'avais continué à la pratiquer au lieu de m'en écarter et de poursuivre dans de tout autres voies la formation de mon esprit. Ce poème demeure pour moi un premier état caractéristique de mon idéal et de mes moyens de ce temps-là ».

C'est son insatisfaction même qui le ramène à ce Narcisse décevant. En juin 1892. il confie à Gide : « Mon fameux *Narcisse* atteint des proportions (non dans l'espace, mais dans l'*accord*)... vagabondes ! Donc je ne l'écrirai jamais. Il est maintenant assez complet. Mais il faudrait le mettre au point *poétique ;* le composer et surtout versifier. Ici un zut. » Perpétuelle hésitation de Valéry devant la « mise en œuvre » ! Mais, on le voit, il pense toujours à cet ample poème dont le projet de *symphonie* présentait une ébauche.

---

(1) Voir, par exemple, l'étude de L.J. Austin, *Paul Valéry compose le « Cimetière marin »* (*Mercure de France*, avril et mai 1953) qui montre comment s'est développé le poème dont le premier état ne comporte que sept strophes, ou la lettre où Valéry explique à Fontainas la composition de la *Jeune Parque :* « croissance naturelle d'une fleur artificielle ».

(2) *Souvenir* (*Suisse contemporaine*, septembre 1945), cité par P.O. Walzer.

On aimerait connaître ces « proportions vagabondes ». Faut-il penser que le *Traité du Narcisse* de Gide eut quelque influence sur la pensée de Valéry? Il n'est pas aisé, dans l'état actuel de nos connaissances, de le déterminer avec certitude, d'autant plus que le mythe de Narcisse devient rapidement un lieu commun de la poésie et de la critique (1). Mais on peut se demander si Gide, en élaborant en théorie esthétique les données légendaires, n'a pas aidé par son exemple Valéry à en épuiser tous les aspects.

## LES « FRAGMENTS »

Il n'est pas indifférent de noter que *Narcisse parle* figure dans deux anthologies parues pendant ce qu'il est convenu d'appeler la « période du silence » : dans *Poètes d'aujourd'hui* de Van Bever et Léautaud en 1900, puis dans l'*Anthologie des poètes nouveaux* de Walch. Que Valéry lui-même soit à l'origine de ce choix, comment ne pas le penser quand on constate qu'il apporta alors diverses corrections au texte? (2) Cette prédilection apparaît aussi dès les premiers temps de sa réconciliation avec la poésie. « Bien des années plus tard, écrira-t-il (3), je repris ce thème si pur et m'en fis un exercice ». Ne voyons dans ce mot *exercice* qu'une forme de coquetterie intellectuelle. Il est assurément plus sincère quand il écrit à Gide, en mai 1918 : ... « le Narcisse, nouveau texte pour qui j'ai une espèce de tendresse-faiblesse ». Des vers nouveaux avaient donc été écrits, bien que quelques jours plus tard, à Gide encore, il dise qu'il suggérerait volontiers à Jacques Doucet de lui « réimprimer un *Narcisse* in-folio avec images ». Dans quelles circonstances? Écoutons encore Valéry : « J'ai choisi, ou plus exactement s'est choisi lui-même, ce thème du *Narcisse* d'autrefois, propre à ce que je voulais faire, c'est-à-dire une œuvre qui soit presque la contrepartie de la *Jeune Parque*, autrement simple dans sa forme et ne donnant lieu à presque aucune difficulté de compréhension, en portant surtout mon effort sur l'harmonie même de la langue ». Comme à son habitude, Valéry insiste sur les problèmes de forme et d'expression. Mais il est impossible de négliger l'importance prise dans sa pensée par les thèmes narcissiques de la contemplation et du miroir. A ce titre, comme l'avait déjà pressenti Frédéric Lefèvre, qui y voyait « la satire la plus vive de M. Teste et de sa méthode », Narcisse est aussi la contrepartie de M. Teste. Comme lui, il éprouve la « joie de se sentir unique », il s'est « préféré »; mais alors que M. Teste a réduit toutes choses à l'empire de l'intellect, Narcisse reste attaché à lui-même et puise dans son inquiète et insatisfaite sensualité les raisons de vivre et de mourir.

On sait que de ce renouveau d'intérêt pour Narcisse sont nés les trois *Fragments* publiés dans *Charmes*. Le premier est tout entier sorti de *Narcisse parle;* mais le thème en a été considérablement élargi. Le Narcisse de *La Conque*, sensuellement épris d'un visage qu'il ne pouvait approcher, s'il était le symbole de quelque réalité profonde, ne l'était que par transparence et pure allusion; ici au contraire, l'intention est plus nettement exprimée; l'élégie se prolonge en méditation. Si Narcisse ne se détourne pas de son image, c'est qu'elle représente *ce qu'il a de plus cher*, la contemplation lucide de soi qui est la seule activité de la conscience. Il ne peut s'abstraire de cette contemplation qui lui révèle l'unité impossible, l'irréductibilité de l'esprit et du corps. Aussi la fin de *Narcisse parle* est-elle modifiée : plus de consolation dans l'art, mais un choix orgueilleux, quoique impuissant : méprisant les attraits de la vie, Narcisse ne se laisse pas détourner de soi.

Au développement de la pensée correspond un élargissement poétique; le premier fragment est à *Narcisse parle* ce que cette pièce était au sonnet. L'épigraphe, peut-être jugée trop élégiaque, a été remplacée par l'interrogation *Cur aliquid vidi?* dont M. Walzer nous rappelle opportunément que Valéry l'a trouvée dans Ovide (*Tristes*, II, 103). Tout ce qui rappelait trop directement les modes symbolistes a disparu : fleurs, pierreries, raffinements excessifs; plus d'*émeraude*

---

(1) Le mythe de Narcisse deviendra, en particulier, l'image de la stérilité que leurs adversaires reprocheront aux symbolistes (cf., par exemple, le *Discours sur la Mort de Narcisse* de Saint-Georges de Bouhélier). En revanche, Jean Lorrain cite dans *Monsieur de Phocas* (1898) les premiers vers de *Narcisse parle* et ajoute : « Quel calme leur mélancolie nostalgique et sublime apportait en moi ! A mon horrible mal, ils substituaient, ces vers, la brûlure de Narcisse... »

(2) Pour la plupart, ces corrections concernent les formes les plus flagrantes de l'esthétique de 1890 : *Dont bleuit la fontaine* devient *Qu'élève la fontaine*; *glauque tombeau* est remplacé par *vide tombeau*, etc. Une seule nous semble demander un commentaire particulier : celle qui modifie le dernier adieu de Narcisse, *Adieu, Narcisse, encor*, en *Adieu ! Narcisse, ou meurs !* On comprend que Valéry ait renoncé à cet *encor* inutile et plat; mais pourquoi ce *ou*? Faut-il entendre que Narcisse s'adresse alors non à son image, mais à lui-même qui, s'il ne s'arrache pas à la contemplation, mourra dans l'immobilité? La version de *Charmes*, *Adieu ! Narcisse, meurs* fera disparaître cette obscurité.

(3) Dans *Souvenir* (cf. n. 2 p. 51).

Le sommeil funèbre.

Narcisse, symphonie pastorale dans le style classique

| | |
|---|---|
| prélude<br>rimes entrelacées<br>oraison p. trois | Impersonnel – symbolique [illegible] l'analogie<br>ou forme pure? –<br>les ailes qui dégagent la transformation des choses<br>libellules<br>prélude [illegible] par rapport à l'[illegible]<br>Le Poète, Ouv. de Tannhäuser<br>Le chalumeau du Pâtre |
| allegro<br>2<br>composition de lieu | Le paysage, l'inquiétude du pâle héros<br>Les feuilles. – moyen. [illegible] complications simples.<br>Et le cygne dormait comme un tombeau sur l'eau.<br>Je suis un cygne!! et comme un tombeau ce cygne!<br>sa tendresse les bois morts |
| scherzo<br>3<br>C. le temps | Le paysage. Le Crépuscule mon bois, La beauté<br>comparable à celle de Narcisse [illegible]<br>sous les feuilles la nudité aperçue et analogue à<br>celle des lis.<br>Cri de passion. (l'on le repoussait) |
| largo<br>4<br>colloque | Le miroir de la source : il semble une vision<br>d'un autre ciel et d'un autre Narcisse où<br>stagne l'intangible bonheur.<br>où l'on ne verrait plus que le ciel et Narcisse!<br>Et le Dieu que je porte en moi se dégage<br>L'infini remplace l'image dans l'eau –<br>L'âme se regarde dans la beauté. |
| finale.<br>5 | Le baiser universel. lèvres de pierre.<br>Tendresse éternelle |
| Chant funèbre | Voilez les miroirs! Voilez les miroirs! |

Valéry ne donna pas suite à ce projet de *symphonie* qui constitue un développement possible de *Narcisse parle.*

*de ce miroir.* En revanche, le poème a gagné en ampleur. Un long prélude annonce le thème par une opposition entre le calme serein de la fontaine et le désir frémissant de Narcisse essoufflé par sa course. La nature n'est plus seulement ornementale et décorative; elle apparaît comme une tentation, une illusion à quoi Narcisse est un instant près de succomber; à la fin du fragment, elle sera tout entière associée à la réponse d'Echo, dans un mouvement où passe comme un rappel de Lucrèce et de Hugo. Surtout, comme s'il était resté, après des années, sensible à la critique de Gide qui reprochait à *Narcisse parle* de manquer d'« unité d'éclairage » et d'être une suite de beaux vers plus qu'un beau poème, il s'est attaché à « la combinaison de la période syntaxique et de cette structure musicale perpétuelle, le vers, au sens syllabique du terme, divisant le développement de la phrase et formant en quelque sorte une loi de liaison de plus entre les parties » (1).

Le second fragment est un développement autonome dont la source se trouve dans la légende primitive. Narcisse refusait l'amour des Nymphes; et à la fin du premier fragment on le voit mépriser leur séduction. Ici, c'est de la fontaine qu'il apprendra la vanité de l'amour. Le ton se fait plus âpre, à la fois pessimiste et sensuel. Valéry s'inspire librement d'un passage célèbre de Lucrèce; mais c'est surtout à Racine qu'on pense devant la pureté mélodieuse de ce passage, bientôt interrompu :

*Mais moi, Narcisse aimé, je ne suis curieux*
*Que de ma seule essence.*

Aussi retourne-t-il, après le tableau des violences de la passion, à l'amour de soi avec une tendresse et une ferveur accrues. Cependant, l'inquiétude subsiste au cœur de cette ivresse, car cette contemplation est fragile. Le conflit du corps et de l'âme, de l'être et de la connaissance reste entier et l'appel à son double de la fontaine demeure sans réponse. Si les voluptés de l'amour ne laissent qu'une tragique illusion, celles de l'amour de soi ne seraient-elles rien de plus qu'un mirage?

Le troisième fragment enfin est inachevé. Sa partie la plus importante est une reprise de quelques thèmes de *Narcisse parle*, sous la forme : « O temps, suspends ton vol ! » Le rêve de perpétuer la contemplation se double d'un autre rêve déjà présent à la fin du second fragment : achever l'union dans le baiser qui des deux images de soi n'en fera qu'une. Mais c'est dans l'anéantissement de l'objet convoité que s'achève le désir de possession : étreinte aussi vaine que celle des amants. Ce corps que Narcisse aime,

*Et qui donc peut aimer autre chose*
*Que soi-même?*

est en même temps l'obstacle à la pleine possession de soi :

*O mon corps, mon cher corps, temple qui me sépares*
*De ma divinité...*

Le dialogue de l'être avec son image — son miroir — est ainsi devenu la base de méditations sur la condition humaine. A Rilke, Valéry dira : « Ce travail me conduisit à examiner mon sujet sous divers aspects, c'est-à-dire à rechercher ce que l'on peut trouver d'essentiel dans la rencontre d'un être avec son image. Ce n'est plus la beauté de son visage et de son corps qui apparaît alors au Narcisse. C'est le contraste entre l'Unique et l'Universel qu'il se sent être, et cette personne finie et particulière qu'il se voit dans le miroir d'eau... (Mais ceci n'a pas figuré dans mon poème) » (2). Et à Frédéric Lefèvre : « C'est la confrontation de l'homme tel qu'il se perçoit en lui-même, c'est-à-dire en tant que connaissance parfaitement générale universelle, puisque sa conscience épouse tous les objets, avec son image d'être défini et particulier, restreint à un temps, à un visage, à une race et à une foule de conditions actuelles ou potentielles. C'est en quelque sorte l'opposition d'un tout à l'une de ses parties et l'espèce de tragédie qui résulte de cette union inconcevable ».

Opposition qu'exprime aussi une note publiée dans *Mélange* sous le titre *Narcisse :*

« N'est-ce point penser à la mort que se regarder au miroir? N'y voit-on pas son périssable? L'immortel y voit son mortel. Un miroir nous fait sortir de notre peau, de notre visage. Rien ne résiste à son double. »

De telles préoccupations nous conduisent au cœur de la pensée de Valéry, et M. Bémol n'a pas tort de faire du narcissisme le centre de son œuvre. Attentif au mécanisme de l'esprit plus

(1) *Rencontres avec Paul Valéry* (cf. n. 3, p. 49).



(2) *Souvenir* (cf. n. 2 p. 51).

qu'à son contenu, Valéry, comme M. Teste, *se voit se voir;* il est à lui-même son miroir et ainsi seulement perçoit son moi pur; toute activité de l'âme se résume en ce vers du *Cimetière marin :*

*Je te rends pure à ta place première.*

Exaltation sensuelle et exigence de l'esprit, dédoublement et recherche de l'unité : telle est l'ultime démarche du Narcisse, celle de la Jeune Parque aussi, de la Pythie, d'autres créatures valériennes encore.

## LA « CANTATE DU NARCISSE »

Cet achèvement inachevé que sont les différents *Narcisse* devait trouver une conclusion dans une dernière œuvre : la *Cantate du Narcisse* écrite en quelques mois, d'avril à novembre 1938, pour la musicienne Germaine Tailleferre. L'*Avis* publié en tête de ce livret affirme que « ce petit ouvrage est tout distinct et différent du Narcisse en deux états que son auteur a publié jadis et naguère », mais il nous est difficile de le considérer comme un simple accident dans la carrière de Valéry. Lui-même d'ailleurs ne nous invite-t-il pas à faire, malgré ses déclarations, le rapprochement avec les œuvres antérieures, lorsqu'il choisit comme épigraphe deux vers du premier fragment :

*O semblable! et pourtant plus parfait que moi-même,*
*Ephémère immortel si clair devant mes yeux...*

La légende antique est ici suivie de plus près : pour avoir repoussé l'amour de l'une d'elles, Narcisse est défiguré par les Nymphes et il est métamorphosé en fleur. Mais derrière l'anecdote se retrouve la méditation devant le miroir. A la vanité du rêve de Narcisse répond la vanité des Nymphes qui désirent être aimées par le seul homme dont la beauté soit égale à la leur, et qui est celui-là même qui les méprise, Narcisse.

« Autobiographie », les *Narcisse* ne le sont évidemment pas à la manière du *Lac* ou de la *Chanson du Mal-Aimé;* n'y cherchons rien qui ressemble à une confidence. Valéry d'ailleurs, tout comme lorsqu'il écrivait à Fontainas que *La Jeune Parque* était « une autobiographie dans la forme », pense surtout à l'expression poétique, et nous reconnaissons, du sonnet de jeunesse à l'églogue mallarméenne, aux *Fragments* de *Charmes*, puis à la commande de 1938, l'épuration progressive où s'affirment une rigueur et une sûreté de plus en plus exigeantes. Mais comment ne pas découvrir également dans l'approfondissement et l'enrichissement de ce mythe antique un aspect révélateur de sa pensée et de sa personnalité? Entre le premier Narcisse amoureux de ses *propres beautés,* le Narcisse de *Charmes* qui mesure

*Cette tremblante, frêle, et pieuse distance*
*Entre* lui-*même et l'onde, et* son *âme, et les dieux!...*

et celui de la Cantate acceptant son destin,

*Adieu, mon Ame, il faut que l'on s'endorme*
. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .
*Et vous, Beau Corps, claire Idole de l'Onde,*
*Voici pour vous le dernier jour du monde*
*Où rien de pur ne pare qu'un moment...*

ne voyons-nous pas naître et se développer avec une obsédante constance les préoccupations majeures de Valéry? Plus que dans Monsieur Teste ou dans la Jeune Parque, c'est dans ce Narcisse toujours invoqué, *inépuisable Moi,* qu'elles se sont exprimées. (*)

Michel DÉCAUDIN.

(*) Mme Paul Valéry a bien voulu nous autoriser à illustrer cet article de documents présentés à la Bibliothèque nationale lors de l'exposition consacrée au poète : qu'elle reçoive ici l'expression de notre respectueuse gratitude.

# Où en sont nos connaissances sur Catulle?

Devant la multiplication des études catulliennes les plus diverses au cours du demi-siècle écoulé, quelle eût été, par exemple, la réaction d'un Max Bonnet qui, en 1890, se plaignait déjà de voir le poète de Vérone « inondé de dissertations biographiques, littéraires, grammaticales », et assurait qu'il était devenu « difficile, en parlant de Catulle, d'être original sans tomber dans le paradoxe ou la subtilité »?... Si, en 1903, dans le préambule de sa thèse sur les archaïsmes et les hellénismes de Catulle, A. Dubois pouvait évaluer le volume de la littérature catullienne à quarante fois environ celui du recueil des *carmina*, l'on serait sans doute modeste en l'estimant aujourd'hui quatre cents fois supérieur ! Il n'est pour s'en convaincre qu'à compléter, par exemple, les indications bibliographiques, déjà abondantes, que la recension de N.I. Herescu a arrêtées en 1940 (1), par toutes les références que fournissent E. Bignone (2) ou L. Ferrero (3).

Fait curieux, nos compatriotes sont plutôt rares dans cette masse imposante d'érudits qui ont attaché leurs noms à la critique catullienne de notre siècle, et, depuis la disparition de Lafaye en 1927, c'est tout au plus si l'on peut citer chez nous la traduction de M. Rat (Garnier, 1932), le solide opuscule de H. Bardon, *L'art de la composition chez Catulle* (Les Belles Lettres, 1943), la belle étude (à laquelle vient encore de rendre hommage L.Ferrero, cit., p. 369) de Mlle A.-M. Guillemin sur le poème LXIII (Attis) dans la *Revue des études latines*, tome XXVII, 1949, et, du même auteur, un article sur « Catulle et les jeunes gens » (*Humanités*, novembre 1949) (4); enfin (*Lettres d'humanité*, 1952, pp. 22-54) une étude attachante et personnelle de Léon Catin, « Le roman de Catulle ». Max Bonnet n'aurait-il donc découragé que les chercheurs français? En Allemagne, Belgique, Grande-Bretagne, Hollande, Italie, Scandinavie et aux États-Unis, l'on semble convaincu que le XIXe siècle n'a pas mis un point final aux recherches sur Catulle et son œuvre. L'érudition italienne se distingue tout particulièrement par une ferveur renouvelée dans la restitution d'un Catulle toujours plus vivant, bien qu'on ait pu lui reprocher quelquefois une certaine tendance à moderniser un peu trop la psychologie du poète, ou à juger tout ce qu'il a écrit trop irréprochable !

Cet article ne saurait avoir la prétention de dresser un bilan complet des solutions proposées à tous les problèmes que soulèvent à la fois la personnalité de Catulle et les divers aspects de son œuvre. Son seul but est d'attirer l'attention sur quelques notables changements d'orientation de la critique savante. Nous croyons toujours valable, au demeurant, la remarque de W. Kroll dans l'avant-propos de son édition commentée du *Catulli Veronensis Liber* (1923) :

« Il est impossible d'éclaircir complètement les circonstances qui ont inspiré tous les poèmes du recueil, ainsi que toutes les personnalités, comme s'en targue je ne sais quelle « théologie » catullienne ! Si l'occasion précise de tel ou tel poème demeure souvent tout à fait obscure, c'est tout simplement que Catulle a maintes fois su tirer d'une situation déterminée un poème pour lui-même, et non pour le lecteur. »

Suivant une évolution qui n'est point le fait exclusif des études catulliennes, les préoccupations des éditeurs et commentateurs, après être restées longtemps d'ordre surtout externe et historique (chronologie, prosopographie, etc.), se tournent aujourd'hui plutôt vers la personnalité du poète et ce qui constitue l'originalité de son génie poétique. Sans, pour autant, se désintéresser des influences que ses prédécesseurs grecs et romains, ou ses amis et émules contemporains ont certainement exercées sur la genèse et le détail de ses *carmina*, les catulliens actuels poussent au premier plan le témoignage de l'expérience propre de Catulle, et ils se montrent très attentifs à tout un faisceau de concordances, d'autant plus probantes peut-être qu'elles ne semblent pas

(1) *Bibliographie de la littérature latine* (Les Belles Lettres, 1943), p. 45 sq.

(2) *Storia della Letteratura Latina*, fin tome II (Sansoni, Florence, 1945).

(3) *Interpretazione di Catullo* (Rosenberg et Sellier, 1955), p. 425-454.

(4) Ajoutons un intéressant chapitre de J. Cousin sur l'absence de tout messianisme chez Catulle (*Etudes sur la poésie latine*, Boivin, 1945, p. 54-63), et, dans la *Revue des Etudes Latines* de 1945, p. 92 sq., une étude pénétrante de R. Waltz sur le carmen LXIV.

toujours avoir été préméditées, entre des mouvements, des formules, des intonations, appartenant, dans son recueil, à des contextes assez dissemblables de prime abord.

Encore cette méthode présuppose-t-elle la restauration d'un texte aussi proche que possible de la rédaction originelle, et nul n'ignore les vicissitudes dont a pâti la transmission manuscrite du *Liber!*

## TEXTE

Sur ce plan philologique, un remarquable effort a été poursuivi par des générations de savants anglais, allemands et italiens. On peut encore consulter avec fruit les anciennes éditions d'Ellis (1904, mais réimprimée huit fois, dont trois depuis la dernière guerre) avec son riche et scrupuleux apparat critique (Clarendon, Oxford), de Merrill (1893 et 1928) que la *Harvard University Press* a rééditée en 1951 avec un avant-propos du distingué catullien J. P. Elder, de Kroll (Teubner, 1923 et 1929) qui marquait une sage réaction contre les témérités de la « *prurigo coniciendi* » de quelques éditeurs ou commentateurs allemands de la fin du XIXe siècle, sans méconnaître la valeur du travail de clarification des Schwabe et des Schulze. Actuellement, les meilleurs éditeurs de Catulle, au premier rang desquels il faut mentionner M. Schuster (Teubner, 1949 et 1954), auquel on ne peut guère reprocher que d'avoir soudé avec trop d'assurance les c. 68 et 68 b (en reprenant à son compte la conjecture de Schöll, « mi Alli », au vers 11), E. Cazzaniga (1943), E. d'Arbela (1947) évitent soigneusement de risquer des conjectures personnelles, mais s'efforcent de choisir parmi les corrections proposées par leurs nombreux prédécesseurs, sans jamais perdre de vue l'ensemble de la tradition manuscrite : il apparaît, en effet, de plus en plus qu'il ne faut pas faire fi des *deteriores*, dont l'apparentement avec les deux manuscrits essentiels, le *Sangermanensis* et l'*Oxoniensis*, et les liens qui les unissent entre eux sont plus complexes qu'on ne le croyait dans le premier quart du siècle, au moment des discussions passionnées qui opposèrent A. Morgenthaler et W. G. Hale (on peut compléter là-dessus les claires indications des p. XXVIII-XXXV de l'Introduction de l'édition Lafaye, aux *Belles Lettres*, mais qui remontent à 1922, par l'excellente mise au point de la *Praefatio* de l'édition Schuster, écrite en 1948). Dans cet ordre d'idées, une mention spéciale doit être accordée à l'humaniste G. B. Pighi qui a collationné plusieurs manuscrits et en a publié des descriptions, entre autres celle du *Codex Bononiensis* 2621 (1950), confronté (*Humanitas*, 1950, p. 37-160) les lectures et corrections du judicieux humaniste portugais de la Renaissance, Achilles Statius, avec celles de ses contemporains Muret, Scaliger, Alexander Guarinus, suggéré dans plusieurs revues spécialisées, italiennes et allemandes, des amendements fort plausibles pour maints endroits du texte.

Néanmoins, comme à part le *Thuaneus* du IXe siècle (mais qui ne nous fournit qu'un poème) tous les manuscrits des poèmes de Catulle sont de date relativement récente, et entachés de multiples altérations et bévues, toutes ces collations, minutieuses confrontations, prudentes suggestions, quelle que soit la sagacité de leurs auteurs, conservent fatalement un caractère en partie conjectural et toujours plus ou moins précaire... Pour tâcher de progresser, malgré tout, dans notre connaissance du texte de Catulle, les latinistes contemporains interrogent en même temps la tradition indirecte : l'un des meilleurs exemples qu'on en puisse donner est formé par le premier des « *Due studi Catulliani* », de F. della Corte (Istituto Universitario di Magistero, Gênes, 1951), qui semble vraiment avoir tiré le maximum, dans l'état actuel de nos connaissances, des citations et allusions que les auteurs, scholiastes, grammairiens antiques et humanistes de la Renaissance nous ont faites des vers de Catulle. Il en résulterait, par exemple, qu'un Pétrarque, et même encore un Guarinus, auraient eu connaissance d'un « *Catullus plenior* », et que les Anciens en tout cas auraient possédé une traduction en vers par Catulle de la seconde *Idylle* de Théocrite, plus probablement qu'ils en auraient possédé une adaptation du genre de celle que le poète nous a laissée de la « Boucle de Bérénice » de Callimaque (F. della Corte, *op. cit.*, p. 29 sq.) (1). Et ne citons que pour mémoire les vers priapéens attribués à Catulle (cf. les *fragmenta*).

## LE RECUEIL

La question de savoir si Catulle est le propre arrangeur du recueil qui nous est parvenu, prête toujours à controverse. Della Corte (cit., p. 15-20) manie avec ingéniosité une vaste et précise information pour démontrer que cet arrangement serait posthume et imputable à Cornelius Nepos, mais il est permis de ne pas être tout à fait d'accord avec l'interprétation qu'il donne

(1) BIRT, auquel renvoie DELLA CORTE, avait déjà soutenu cette thèse : *Antike Buchwesen*, p. 405. Elle est fondée sur un mot de Pline l'Ancien, H. N., 28, 19 (cf. p. 99, éd. Lafaye de Catulle, *Belles Lettres*).

du poème dédicatoire et de penser, avec d'autres philologues, qu'on a, jusqu'ici, interprété trop littéralement ce c. 1 (1). Catulle peut fort bien, comme le pensait Wilamowitz (2), avoir eu le temps de ranger, un peu avant sa mort, dans l'ordre que nous voyons, une grande partie, sinon la plupart des *carmina* formant le *liber*. Un classement qui ne serait insolite qu'en apparence, et dont il faudrait peut-être rechercher l'explication dans des raisons d'ordre psychologique et moral, et pas seulement dans des principes esthétiques alors en faveur et se rattachant plus ou moins aux prestiges des *Diegeseis* de Callimaque ou de la *uariatio*. Tout cela n'excluant point absolument la possibilité d'adjonctions ultérieures.

Il convient d'ailleurs de remarquer que, par la force des choses, ce problème préoccupe moins la science contemporaine, dans la mesure où elle est de plus en plus sensible à ce qui fait l'unité profonde de l'inspiration du « divin poète » de Vérone. Déjà en 1928, A. L. Wheeler (*Catullus and the traditions of ancient poetry*, paru en 1934), tout en ne croyant pas que Catulle ait pu être l'arrangeur du recueil, reconnaissait qu'il faut « regarder les différences métriques comme secondaires par rapport aux similitudes de contenu, de ton et d'intention ».

## DUALITÉ OU UNITÉ ?

« Le fond des petits poèmes épiques ou lyriques de Catulle est purement conventionnel : le poète ne s'y intéresse qu'aux raffinements de la forme et à l'ingéniosité des détails. »

Ainsi s'exprimaient en 1939 Bornecque, Mornet et Cordier, dans « *Rome et les Romains* »! Quel catullien, je dirai même quel lecteur de Catulle (même s'il ne peut l'aborder que dans une traduction) serait aujourd'hui de cet avis? Tous les progrès qu'une fervente critique a permis de réaliser dans la connaissance de sa psychologie, s'inscrivent en faux contre cette prétendue indifférence à la matière de son inspiration, quel que soit le poème envisagé. Comment peut-on ne pas sentir la « présence » du poète à travers les plaintes d'Ariane ou les repentirs d'Attis? Autant vaudrait soutenir que Racine était indifférent aux tourments de Phèdre, Chateaubriand à la nostalgie de l'Abencérage !

L'une des plus pertinentes argumentations qui aient été réunies contre la bizarre conception de deux Catulle, un « alexandrin » laborieux et pédant (grands poèmes) et un « primitif » spontané et naturel, se lira avec fruit dans un substantiel article de J. P. Elder (3). Considérant tour à tour la structure, les allusions érudites, l'imagerie, le choix des mots, et présentant une habile synthèse des travaux d'une trentaine de savants de nationalités diverses, le latiniste américain nous démontre que, fondamentalement, Catulle a utilisé de la même façon tous ces éléments de son art dans ses poèmes courts et dans ses plus longues compositions. Il n'est d'ailleurs de génération spontanée, quoi qu'en puissent dire certains, dans aucune forme d'art : « Indeed lyric poetry above all other types demands the severe, formal compression of an exacting art. » Qui pourrait se vanter d'être sûr que Catulle n'a aucunement peiné pour écrire tel poème?

Si l'on veut des exemples précis, et pour n'envisager que l'architecture des *carmina*, c'est un fait maintenant acquis que nous ne pouvons pas expliquer simplement par « ce sens infaillible des proportions qui est la marque de tout bon artiste » la symétrie rigoureuse des divisions et subdivisions des c. XLV et XLVI, voire de l' « élégie » LXXVI, ou encore la bipartition des huit vers composant l'épigramme LXXII, articulée sur le jeu de « *nosse... cognoui* » et présentant deux séries de deux vers chacune, d'un lumineux enchaînement logique jusque dans leur intensité émotionnelle. Assurément, la construction des petits poèmes de Catulle, qu'il s'agisse des polymétriques ou des distiques, n'est guère moins « savante » que celle des grands poèmes centraux du recueil. Néanmoins, nous le verrons tout à l'heure, cette technique n'est pas, chez Catulle, une pure création intellectuelle, tout au moins dans son principe.

Mais ce problème capital de l'unité du génie poétique de Catulle ne met pas seulement en cause les aspects techniques de son art. Comment concilier avec « the gentle, urbane humor which only a well-educated society can lightly toss about and delight in » (Elder, cit., p. 109), les grivoiseries et les injures obscènes dont notre auteur a truffé ses poèmes satiriques? Est-ce vraiment le même auteur qui a pu écrire le badinage raffiné qu'est le c. VII et les railleries stercoraires du c. XXXIII? la parodie héroï-comique qu'offre le c. XXXVI et les traits répugnants qui s'accumulent délibérément dans le c. XCVII? Quel abîme semble séparer ce scabreux « Rabelais romain » de ce même Catulle que N.I. Herescu a pu appeler « le premier des romantiques » et qui se révèle bien tel par maints élans du cœur et maintes inquiétudes fiévreuses !

(1) F. O. Copley, *Transactions of American Philological Association*, 1951, p. 200.

(2) *Hellenistiche Dichtung in der Zeit des Callimachos*, Berlin, 1924.

(3) J.P. Elder, « Notes on some conscious and subconscious elements in Catulllus poetry », *Harvard Studies in Classical Philology*, 1951, p. 101-136.

La plupart des tentatives d'explication de lá crudité catullienne peuvent se ramener à deux catégories : celles qui invoquent l'espièglerie et l'insouciance dans la diffamation, propres à la jeunesse; celles qui mettent l'accent sur les lois du très libre genre hendécasyllabique, le prestige des modèles grecs (Archiloque, Hipponax), l'entraînement d'un milieu grécisant et l'affectation de se montrer libéré de l'ancienne pudibonderie des *maiores*. Tous ces facteurs ont pu, en effet, jouer un rôle appréciable, et il est souvent malaisé de faire, chez notre poète, le départ entre les suggestions de sa personnalité profonde et la préoccupation d' « être à la page » et de demeurer à la tête du mouvement littéraire contemporain. Notre Musset n'a-t-il pas souvent témoigné de la même fougue juvénile dans son désir de choquer les lecteurs gourmés? Cette fièvre d'affranchissement de toutes les conventions est un trait constant des révolutions poétiques... et un trait de la jeunesse de tous les temps. Mais, dans le cas particulier de notre Catulle, il ne semble pas qu'il faille être grand clerc pour déceler la primauté d'une appropriation des moyens aux buts énergiquement poursuivis. C'est l'intention bien arrêtée de faire prendre en dégoût aux « multas (mulieres) » (v. 9), parmi lesquelles figurait peut-être Lesbie, un certain Æmilius, qui a manifestement déterminé le satirique à ne reculer devant aucun moyen pour faire de ce rival le plus écœurant portrait qui se puisse imaginer (XCVII). Et nul doute que son acharnement contre Gellius — pas moins de six épigrammes, comme si Catulle ne pensait jamais l'avoir rendu assez immonde ! — ne fasse, lui aussi, partie intégrante d'une stratégie amoureuse où tous les coups semblaient permis pour triompher d'un dangereux concurrent... De même, si, sur un tout autre registre, le preste billet XXXII ne le cède à aucun des petits poèmes de Catulle sous le rapport de cette liberté absolue de langage que les Grecs appelaient παρρησία, c'est, n'en doutons pas, que la destinatrice de cette singulière déclaration (si elle n'est pas une pure création de l'imagination d'un adolescent trop ardent !) devait, comme ses pareilles, aimer qu'on lui tînt pareil langage et différer foncièrement à cet égard — autres temps, autres mœurs... mais surtout autre langage ! — de cette jolie femme de la Régence, qui disait que pour toute réponse elle eût envoyé à Catulle un paquet d'émétique ! (mot cité par Pezay : éd. Héguin de Guerle, cbez Panckoucke, 1837, p. 232).

En somme, le graveleux n'est jamais, chez Catulle, une fin en soi (ou, comme chez Rabelais, une forme facile de comique); c'est plutôt une manifestation, que nous pouvons regretter, mais qu'il faut définir comme telle, de son bouillant dynamisme, de sa combativité un peu fanfaronne et très ombrageuse, de sa vitalité débordante. Extrême en toute chose, impétueux de cette fougue qui se remarque chez tous les lyriques à courte vie, nous allons le voir apporter la même flamme dans ses ferveurs sentimentales, puis dans ses aspirations esthétiques.

## CARITAS, FIDES ET FŒDUS

« Le doux Catulle »! Cette appellation consacrée apparaît, pour peu que l'on songe à la virulence de ses invectives, aussi mal choisie que la formule stéréotypée « le tendre Racine »! Cependant, pas plus que cette dernière, elle n'est complètement erronée, et les travaux de la critique contemporaine s'accordent à mettre en valeur l'éperdu besoin d'attachement qui caractérise au plus haut degré l'âme du tendre poète de Vérone. Attachement au pays natal, attachement à ce frère tant pleuré, attachement à ses amis et compatriotes, attachement désespéré à Lesbie.

L'amour de la petite patrie n'éclate pas seulement dans de célèbres pièces comme XXXI, mais il faut souligner par exemple avec L. Ferrero (*o. cit.*, p. 363, sqq.) les analogies profondes entre l'évolution des sentiments d'un Attis (illusions et désillusions de l' « évasion ») et l'évolution morale de Catulle avant, pendant et après son voyage en Asie : une sorte d'angoisse, un sentiment croissant d'irrémédiable solitude, d'irrémédiable arrachement, prend peu à peu le pas sur l'irritabilité et l'agressivité (dans la mesure évidemment où nous pouvons atteindre quelque certitude sur la chronologie des pièces du recueil !).

Ce n'est pas d'aujourd'hui que date l'importance légitimement attachée, sur le double plan psychologique et littéraire, au deuil cruel dont Catulle semble ne s'être jamais consolé. Mais la critique actuelle, allant encore plus loin dans cette voie, a tendance à prendre très au sérieux l'engagement du c. LXV :

*Semper maesta tua carmina morte canam* (1)

(v. 12)

(1) Avec Schwabe, Kroll, Schuster, L. Ferrero, Jacoby, Mazzoni, etc., nous pensons qu'il faut lire « *canam* », et non « *tegam* » comme le voulaient Ellis et Lafaye.

à telle enseigne que L. Ferrero a finement décelé dans LXVI (« Boucle de Bérénice ») un choix qui tempère l'amertume du « *fratris cari flebile discidium* » (v. 22) par une survivance de cette considération ironique des réalités quotidiennes qui avait jusque-là marqué l'inspiration du poète :

*Estne nouis nuptis odio Venus? anne parentum*
*Frustrantur falsis gaudia lacrimulis?*
(vers 15-16)

Même si — ce qui n'est nullement prouvé, dans l'état actuel des découvertes papyrologiques — ces vers sont traduits littéralement de Callimaque (comme le sont, avec d'appréciables variantes, une trentaine de vers jusqu'ici découverts du modèle alexandrin), le mélange des tons n'en est pas moins significatif, et il semble bien que dorénavant un fond de *luctus* assombrira jusqu'aux *nugae* de notre Catulle. Aussi, par son caractère foncièrement distinct des poèmes qui l'encadrent, une « élégie » satirique effrontée comme LXVII semble-t-elle bien appartenir, comme par exemple le c. 17, à la première période de la carrière poétique de Catulle (cf. Ferrero, p. 87 sq.) et non à celle qui suivit la mort de son frère (della Corte, cit., p. 245).

Au surplus, les déceptions iront se multipliant aussi dans le domaine de l'amitié, comme dans celui de l'amour : la *caritas* foncière du poète, en même temps que son culte, bien romain, de la *fides*, seront mis à rude épreuve ! Quelles ivresses pourtant il avait d'abord goûtées dans la chaude affection et l'absolue communion d'idéal littéraire avec ses amis, souvent cisalpins comme lui, du cercle des néotériques ! Pour s'en rendre compte, il ne faut pas simplement invoquer les effusions de IX, l'euphorie malicieuse de XIV, l'admiration de LIII et de XCV (« *Parua mei mihi sint cordi monumenta* [*sodalis*] »), le dévouement de LXVIII, la délicate compassion de XCVI. Il faut mesurer, par exemple, à quel point, dans un poème comme le « L », la plus chaleureuse affection peut s'harmoniser avec l'amour de l'art : alors qu'un Lafaye, dans sa thèse, dont la valeur reste d'ailleurs toujours grande, *Catulle et ses modèles* (1874), ne s'y intéressait guère qu'aux vers 1-6, alors qu'un Ellis, dans son *Commentary on Catullus* (1876), que d'aucuns ont d'ailleurs tort de juger complètement périmé, en retenait surtout l'habile tactique du poète pour se faire à nouveau inviter, L. Ferrero, cit., p. 120-121, va jusqu'à s'écrier : « *esperienza poetica, sodalizio letterario ed affettuosa spontaneita di rapporti si fondono nella calda rievocazione di una testimonanzia d'affetto per l'amico e d'amore per l'arte che resta unica nella storia dello spirito umano* ». Au surplus, cette parfaite solidarité se mariait à merveille avec la tendance, instinctive chez Catulle, à identifier l'état d'âme de ses amis avec le sien propre : qu'il suffise de rappeler l'analogie des situations sentimentales définie au début du c. LXVIII, et surtout la communion de sentiments qui donne à l'admirable épithalame LXI une résonance si personnelle.

On ne peut douter, à la lecture de cette pièce justement célèbre, et personne ne semble plus en douter aujourd'hui, que nous ayons affaire non pas à un simple poème de circonstance, ni à une simple imitation de Sapho ou d'autres modèles grecs (1), mais à une véritable profession de foi, à l'exaltation d'un idéal de vie commun à un petit groupe d'amis, pour lesquels la licence de la « vie grecque » n'était nullement une option définitive, mais qui croyaient à la possibilité de satisfaire les besoins de la nature et du cœur dans le cadre même d'une vertueuse vie domestique comme celle des Romains d'antan ou comme celle de maints héros d'Homère, d'Eschyle et d'Euripide. Que l'on rapproche à cet égard les v. 196-225 de LXI des v. 328-336 et 372-374 de LXIV (avec la reprise significative de « *fœdere* » à la même place aux v. 335 et 373) et, bien entendu, des leçons qui se dégagent de LXII.

Sous cet éclairage, nous nous expliquerons mieux les rêves chimériques que notre fervent adolescent semble avoir sérieusement fondés (2) sur l' « *aeternum sanctae foedus amicitiae* »

---

(1) N'omettons pas de signaler l'excellente analyse qu'a donnée dans *Humanitas* de 1948, pp. 41-53, G.-B. Pighi, de ce grand poème, sous le titre « La struttura del carme LXI di Catullo » : au lieu de subdiviser à l'excès les deux dernières parties comme on l'avait souvent fait jusqu'alors (v. 126-155, 156-180, 181-190, 191-235); il distingue onze strophes de fescennins (v. 126-180) et onze strophes d'épithalame (v. 181-235); son étude de la métrique fait une bonne fois justice de la bizarre division, proposée par Lachmann, de chaque strophe en deux systèmes (3 glyconiques + 1 glyconique et 1 phérécratien) et elle conclut légitimement que la strophe forme une seule période métrique (« pentastichon glyconeum » comme dit fort bien Schuster dans son Index metricus); enfin les tentatives de restitution des deux strophes mutilées sont ingénieuses.

(2) Voir là-dessus le plus substantiel — et peut-être meilleur — chapitre des *Due studi catulliani*, de F. della Corte, pp. 197-243, « *Lesbia illa, illa Lesbia* », bien qu'on puisse accueillir avec certaines réserves l'assertion selon laquelle, s'il n'avait pas connu Lesbie, Catulle serait demeuré un « alexandrin » livresque et froid : est-il interdit de penser que la puissante personnalité — à la fois lyrique et satirique — du poète se serait tout de même affirmée? et doit-on juger vraiment « froides » les pièces datant d'avant la rencontre de Lesbie, ou croire qu'aucune des pièces du recueil ne date d'avant cette rencontre?

(CIX, v. 6) romanesquement conclu avec sa Lesbie : bien que sensiblement plus jeune que son amante, Catulle aurait voulu exercer sur elle une sorte de « *patria potestas* » d'un type encore inédit ! Telle serait l'explication la plus profonde d'un vers comme LXXII, 4.

Et à la lumière aussi de ces investigations psychologiques, comme nous saisissons mieux, dans tout son pathétique, l'acuité des désillusions et de l'amertume finales, en amitié, comme en amour, dont nous avons de si poignants échos dans les c. XXX, LXXXIII, LXXVII ! Nous ne pouvons nous y étendre, mais rien n'est plus significatif, par exemple, que la similitude des termes, des tours, des images que nous relevons dans le c. XXX et dans l'épisode des lamentations d'Ariane abandonnée (LXIV, v. 132-201). L'ingratitude, aux yeux de Catulle, est l'*impietas* par excellence, comme suffirait à le prouver le rapprochement de LXXIII, 2-3 et de LXXVI, 9 :

*(Desine) aliquem fieri posse putare pium.*
*Omnia sunt ingrata.*

*Omniaque ingratae perierunt credita menti.*

Mais aux sursauts d'indignation, aux violentes invectives, aux appels à la vengeance céleste, nous voyons succéder peu à peu, sinon une calme résignation, du moins une douloureuse acceptation du fait accompli.

## CATULLE ÉTAIT-IL UN MYSTIQUE ?

C'est ici qu'il nous faut dire un mot de la tendance observable chez d'éminents critiques contemporains, anglo-saxons ou italiens, à donner à la *fides* catullienne un sens rituel, cathartique, ou bien à déceler dans l'âme de notre poète des aspirations anti-intellectualistes très en avance sur son temps. Le nœud de la question est constitué par le célèbre c. LXXVI, véritable conclusion de l'aventure sentimentale essentielle de la vie de Catulle. Si Benedetto Croce (*Critica*, 1940, pp. 193-197) en minimise l'importance, Herescu (*Catullo*, 1943), Gigante (*Latomus* X, pp. 137-142), Renard (*ibid.* 1946, p. 357), Marmorale (qui la proclame « *la preghiera agli dèi piu bella che di un animo che abbia sofferto ci ha tramandato l'antichita* » : *L'ultimo Catullo*, p. 149, Edizioni scientifiche italiane, Naples, 1952), L. Ferrero, etc. attachent un intérêt extrême à cette émouvante prière. Mais il semble qu'à force d'en scruter les intentions, l'on coure le risque de les fausser quelque peu ! Bien manifestement, Catulle n'aspire ici qu'à une chose : ne plus être hanté de regrets chimériques, cesser une bonne fois d'aimer une ingrate qui ne pourra jamais plus le payer de retour. Avouons qu'il est difficile d'y voir avec F. O. Copley (1) « an ever-increasing loathing of the moral wrong of which he finds himself guilty », difficile de donner avec Marmorale (2) à cette *fides* que le poète affirme n'avoir jamais violée (v. 3) le sens précis que le mot revêtait dans les religions à mystères : respect du secret liant entre eux les initiés; difficile enfin de définir, avec L. Ferrero (3), en Catulle un Antisocrate, voire un précurseur de Saint-Augustin par les intuitions fulgurantes de la *pietas !*... La thèse d'une sorte de conversion de Catulle, en 54, au culte mystique de Dionysos a été soutenue avec brio par Enzo V. Marmorale *(op. cit.)*, mais elle a fait peu d'adeptes. Loin de nous écrier avec M. Marmorale, devant LXIV, 200,

*Orgia, quae frustra cupiunt audire profani,*

« *è chiaro che chi scrive questo verso è un iniziato* » (p, 198, *op. cit.*), nous inclinons à sentir dans la rutilante évocation du thiase dionysiaque le même sentiment horrifié (cf. particulièrement les vers 254 et 264) que dans la peinture de la course frénétique des Galles (LXIII, 20-34).

(1) « Emotional conflict and its significance in the Lesbia-Poems of Catullus », *American Journal of Philology*, LXX, 1949, pp. 22-40.

(2) On lira dans la *Revue des Études Anciennes*, LV, 1953, n° 2, une pertinente critique des thèses de M. Marmorale, sous la plume de M. Boyancé (p. 206, sq.) : peu de vraisemblance d'une restauration par César en 54 des mystères de Dionysos; impossibilité d'attribuer la pureté de la vie passée (LXXVI, v. 19) aux effets d'une conversion actuelle; sens exact des « *multa gaudia* » dont Catulle escompte la récompense « *in longa aetate* »; valeur essentiellement romaine (« loyauté, foi jurée ») de la notion de *fides* dans la dernière partie de la vie de Catulle.

(3) *Interpretazione di Catullo*, capitolo VI, « Dolore e purificazione », 18 : « La raggiunta coscienza » : on y trouvera, à côté de subtilités hasardeuses, une analyse serrée de l'oscillation entre le pessimisme et la confiance dans le destin, et une judicieuse valorisation de cette *voluptas* que Catulle avoue savourer dans le souvenir de tous ses *benefacta* (même de ceux qui ne furent récompensés que par de l'ingratitude !)

Mlle Guillemin a naguère brillamment démontré (Rel, 1949, pp. 149-157) l'angoisse de notre poète devant l'invasion de ces mystiques orientales qui menaçaient la solide armature psychique du Romain, et nous ne devons pas nous étonner que Catulle emploie les mêmes termes (« Thiasus », lxii, 28, et, plus haut, « Mænades, v. 23) pour le pitoyable cortège d'Attis et pour les délirantes Ménades. Cette assimilation, qu'une brève note de Lafaye (p. 51 de l'éd. de Catulle aux *Belles Lettres*) risque de faire attribuer à Catulle (une liberté de poète) est ancienne : l'*Hélène* d'Euripide (v. 1301-1368) et Strabon (X, 469 sqq.) attestent les étroits rapports qui ont toujours existé entre les rites de Cybèle, de Déméter et de Dionysos, dans la Grèce classique (cf. éd. de l'*Hélène* par Grégoire, Méridier et Chapouthier, aux *Belles Lettres*, tome V, p. 13 et p. 105).

Si Catulle avait vécu plus longtemps, ce n'est pas un mystique, mais peut-être un moraliste qu'il serait devenu, tout au moins un poète de plus en plus sensible aux répercussions de notre conduite sur le bonheur individuel et collectif. Les patientes analyses de la critique contemporaine tendent de plus en plus à mettre en valeur, par exemple, le contenu éthique de ses idées religieuses. Il suffit, pour s'en convaincre, d'observer cette nostalgie de l'âge d'or et de la présence familière des dieux parmi les hommes aux temps héroïques, qui ferait, si nous en croyons R. Waltz (REL, 1945, pp. 92-109), l'unité des deux épyllia enchâssés l'un dans l'autre et formant le c. lxiv. Nul ne croit plus, aujourd'hui, que le finale — où cette nostalgie est particulièrement sensible — des « Noces de Thétis et de Pélée » puisse simplement s'expliquer par une imitation d'Hésiode ou une polémique contre Lucrèce. Des vers appartenant à d'autres pièces du recueil, tels que

*Huc addent diui quam plurima, quae Themis olim*
*Antiquis solita est munera ferre piis*

(lxviii, 155-156)

montrent assez combien cette équation de la *pietas*, de la justice et du bonheur était chère au cœur du poète. Un poète qui ne semble pas du tout avoir cru comme Lucrèce les divinités indifférentes aux souffrances humaines, mais les a vues se refusant à épargner aux hommes les maux que leur attirent divers manquements à cette Fides déjà chère à un Plaute, et qui ne le sera pas moins à un Horace; à cette Fides qui avait à Rome, et à Rome seule, son temple.

## HELLÉNISME OU ROMANITÉ?

De toutes les considérations précédentes il se dégage déjà la figure d'un Catulle beaucoup plus romain que ne l'estimait encore le siècle dernier. Bien rares seraient aujourd'hui ceux qui souscriraient sans réserve à ces mots de l'historien du xix[e] siècle J. Naudet : « *Catullus ita Graecorum disciplinis imbuit animum, et eorum in se succum et sanguinem transfudit, ut ipse Graecus in Italia natus graeco ingenio latine scribere videatur* » (p. ix de la *Praefatio* de son éd. de Catulle).

Mais gardons-nous de l'erreur opposée, et ne méconnaissons pas — ce serait nier l'évidence ! — la dette de Catulle envers les poètes grecs, aussi bien envers Archiloque et Sapho qu'envers Callimaque et Apollonius de Rhodes (ces deux derniers se réconciliant dans son œuvre !), envers les épigrammatistes qu'envers Homère, Aristophane, Euripide, Théognis, Théocrite. Pas plus qu'il n'acceptait une radicale séparation des genres, Catulle, et c'est là le point important, n'opérait une discrimination entre ses divers modèles, qu'ils appartinssent à l'époque hellénistique ou aux siècles classiques de la littérature grecque. S'il a préféré aux ambitieuses compositions les ouvrages d'une étendue limitée et d'une économie savamment préméditée, ce n'est point tant, peut-être, par docilité envers les Alexandrins que pour avoir pris assez tôt conscience de ses propres aptitudes et avoir compris que son inspiration ne pouvait, dans un poème déterminé, se contenter d'un seul modèle, mais devait travailler à marquer de sa forte empreinte personnelle des emprunts bien choisis et en nombre relativement restreint. La meilleure mise au point, au cours de ces derniers temps, des rapports de Catulle avec ses « sources » grecques est représentée par l'étude de Domenico Braga, *Catullo e i poeti greci*, Casa Editrice G. d'Anna, Messina-Firenze, 1950. Également éloigné des illusions romantiques et des préventions de plusieurs générations de critiques aux yeux de qui Catulle devait tout aux Grecs, le savant italien ne s'écarte pas de la ligne objective qu'il s'est tracée : sans refuser au génie grec une supériorité en ce qui concerne la spontanéité de l'inspiration, la richesse de l'imagination, la variété de ton et de motifs, il rend pleine justice à ce qui fait l'incontestable grandeur du génie latin et de la lyrique catullienne en particulier : sens marqué de réalisme, capacité d'assimilation, profondeur de sentiment. Et au terme de son étude très précise, D. Braga parvient à une solide définition, qui ne peut qu'obtenir l'assentiment unanime des Catulliens d'aujourd'hui, de ce qui fait l'originalité de notre poète, à savoir la fusion de l'esprit hellénique avec la forme hellénistique :

« *Lo spirito ardente di Saffo nelle forme vivide di Asclepiade o di Meleagro, l'impetuosità di Archiloco un pò temperata dalla* ’ἀστειότης *di Callimaco, la forza drammatica di Euripide raddolcita dalla pienezza psichica di Apollonio: questa è la lirica di Catullo, emullo dell' antica Ellade nel soffio che anima, seguace della nuova nel tocco che plasma.* »

Dans cet ordre d'idées, et sans pouvoir entrer dans le détail de la discussion (1), ne manquons pas de signaler aux lecteurs d'éditions commentées de Catulle (Bährens, Ellis, Friedrich, Riese, Kroll, etc.), éditions au reste de grand mérite et appelées à rendre toujours de réels services, mais qui datent toutes soit de la fin du siècle dernier, soit du premier quart de ce siècle, que l'érudition contemporaine ne croit plus à l'existence de modèles hellénistiques précis dont les deux grands poèmes centraux du *Liber* catullien *(Attis, Noces de Thétis et de Pélée)* ne seraient qu'une traduction ou une transposition. Le mérite essentiel de l'invention, dans ces *docta carmina*, revient, selon toute vraisemblance, au seul Catulle, si, dans le détail des épisodes, l'ornementation, l'expression, le poète latin peut s'avérer tributaire des Alexandrins ou d'Euripide; — encore peut-il s'agir assez souvent, dans ces rencontres de détail, d'une similitude de goûts, de tempéraments, de réactions, et non d'une imitation à proprement parler.

## PROBLÈMES DE FACTURE

Technique de la composition, art du trait, usage de la langue, stylistique, relation entre le dessein du poème et la forme métrique, autant d'aspects de l'œuvre catullienne dont l'étude a été reprise à la lumière des progrès des sciences philologiques, esthétiques, psychologiques. Nous ne saurions prétendre les passer tous en revue de manière détaillée.

Les types dominants de structure ont fait l'objet d'intéressants travaux de Ramain, Jachmann, Hezel, Weinreich, Friess (2), Bardon, Elder. Ils semblent, malgré quelques divergences, s'accorder sur un fait capital : la composition, chez Catulle, loin d'être, comme chez les Alexandrins, une pure création intellectuelle et le fruit d'un calcul, traduit surtout une sensibilité, en admettant même que le poète ait pu en venir assez vite à appliquer consciemment, assouplir et perfectionner, par exemple, les deux tendances — ne disons jamais « procédés » en parlant d'un poète aussi impétueux ! — fondamentales définies par H. Bardon, à savoir la « composition embrassée » et la « composition énumérative » (qu'il vaut mieux appeler « directe » ou « rectiligne »); des carmina tels que XVI, XXXIII, XXXVI, LII, LVII appartenant au premier type, tandis que le second est représenté par II, III, VII-XIV, XXVIII, XXXV, etc., et par toutes les épigrammes. Mais Catulle est-il vraiment l'inventeur de l'agencement « embrassé » (qui atteint une complexité peu commune dans les *Noces de Thétis et de Pélée*, et que Virgile, peut-être sous son influence, reprendra dans l'épisode d'Aristée)? La disparition de la majeure partie des recueils de poésie mélique et la mutilation des débris qui nous en restent, les fragments également trop courts, parvenus jusqu'à nous, des « petits lyriques » romains antérieurs à Catulle, tel Laevius, ne nous permettent certes pas des affirmations trop tranchées ! Soulignons toutefois que ce mode de composition circulaire devait vraiment plaire à notre poète, puisqu'il l'a étendu, en le compliquant, aux grands poèmes LXIV, LXV, LXVIII a et b, et ce malgré l'exemple des Alexandrins, qui n'ont jamais beaucoup aimé, comme le rappelle H. Bardon, une telle disposition. M. Boyancé (3) y verrait volontiers quelque héritage du *carmen* latin, associé à un goût d'équilibre qui ne contredirait point l'impétuosité foncière, mais traduirait tantôt un plaisir de virtuose (dans les pièces polymétriques), tantôt (grands poèmes susdits) la fermeté, bien romaine, d'une conception ne perdant pas de vue le but essentiel qu'elle se propose.

Quoi qu'il en soit, les deux sortes de compositions présentent, de l'aveu général, un trait

---

(1) Par exemple, le Commentaire, par ailleurs excellent, de Kroll, adopte encore (il date de 1923) la thèse de Wilamowitz (1879) d'après laquelle l'*Attis* ne serait qu'une traduction d'un poème de Callimaque (dont il ne nous est parvenu qu'un court fragment, d'authenticité assez suspecte) : voir une réfutation détaillée de cette thèse aux pages 145 sqq. de l'ouvrage précité de D. Braga.

(2) *Beobachtungen über die Darstellungskunst Catulls*, Diss. München, 1929, qui est la seule étude d'ensemble de la question ayant paru avant l'opuscule de H. Bardon cité au début de cet article : trop systématiques, les vues de Friess méconnaissent un peu la liberté d'allures du poète et sont grevées par la préoccupation de déterminer le noyau générateur de chaque pièce, au point qu'Elder a pu dénoncer chez lui « a sort of ὀμφαλός-obsession » !

(3) *Revue des Études Anciennes*, mars 1944, compte rendu du livre de H. Bardon.

commun : la fréquence des répétitions, des leitmotive obsédants, qui, naturellement, sont le fait d'une âme hypersensible et passionnée, mais où il convient aussi de voir, avec J. van Gelder (*De Woordherhaling bij Catullus*, Den Haag, 1933) un élément constitutif de la personnalité de « musicien » du poète. Celui-ci utiliserait en quelque sorte des groupes rythmiques ou sonores bien définis et les ferait osciller entre deux ou trois points essentiels de son thème. Tel serait notamment le cas des pièces VIII et CVII. On pourrait à ce sujet, avec prudence, invoquer un Verlaine (cf. *Suppl. Crit. au Bull. de l'Assoc. G. Budé*, 1934, p. 140 sqq.).

N'abandonnons pas ces problèmes si importants de structure sans attirer, avec J. P. Elder (cit. pp. 124-126), l'attention sur l'habitude de Catulle d'ouvrir ses poèmes par une question et réponse (cf. pièce liminaire, VII, XXIX, XL, CIV), ou par l'exposé du thème (très fréquemment), ou encore par une condition (XIV, XIV b, LXXI, LXXVI, XCVI, CII, CVII, CVIII), et ensuite d'introduire l'*explicatio* par un *nam*, de conclure enfin par *quare*, ce schème logique souffrant, bien entendu quelques variantes dans le choix des particules. On ne trouve cet ordre réflexif qu'en prose à la même époque. Le savant américain incline à y déceler une habitude logique, peut-être inconsciemment héritée d'une lecture assidue des grands maîtres du lyrisme grec, chez lesquels la plus violente franchise et le mouvement le plus fougueux n'étaient pas exclusifs d'un appel sous-jacent à la raison; mais, il y insiste, ne pensons point, pour autant, à quelque emprunt direct ! simplement à un tempérament identique, fortifié par une assimilation en profondeur.

En se gardant de toute idolâtrie et sans vouloir surfaire les mérites d'une œuvre forcément imparfaite (mais sans laquelle les chefs-d'œuvre de l'âge augustéen seraient difficilement concevables !), il est permis de la juger attachante en fonction même de tout ce qui concourt à en assurer l'originalité. A ce titre, l'association d'une brûlante spontanéité et d'une ironie ou parodie à laquelle les contemporains devaient être plus sensibles que nous ne pouvons l'être, lui confère une particulière saveur. Dans la virulente invective contre Mamurra, XXIX — qui devait, avec la fabuleuse richesse due aux largesses de César et de Pompée, ravager les cœurs dans ce monde galant de l'Urbs que hantait Lesbie : et ce doit être l'explication de maint poème « anticésarien »!... — dans cette pièce injurieuse que Quintilien, IX, 4, 41, considérait comme le type même de l'iambe satirique, le « aut Adoneus » (v. 8) ne prend toute sa valeur bouffonne que si l'on se souvient avec E..-F. d'Arms (AJPh, 1932, p. 165 sq.) de l'insistance que mettait César à affirmer sa parenté avec Vénus : l'assimilation de son favori à Adonis n'est-elle pas logique? Et le « putissimei » (qu'il faut préférer à toute autre leçon ou correction) du v. 23 *(ibid.)* n'est pas moins railleur, César et Pompée n'ayant guère les mains propres ! cependant que « *socer generque* » du dernier vers est un trait contre la complication des liens de famille qui unirent successivement les deux personnages (Herescu, R Cl, XIII-XIV, 1941-1942, p. 128 sqq.). Quant aux parodies de divers genres littéraires, elles ne manquent pas : A. Ronconi (A et R, 1940, pp. 141-158) n'a pas eu de peine à le démontrer par une analyse de la composition, du style et du vocabulaire des c. XI, LV, XXXVI, XXXIX, XLIV, XVII, XIII, XXVI; — Herescu (REL, 1947 : « Un écho des Nénies dans la littérature latine »), faisant valoir d'incontestables similitudes de mouvement et d'ordonnance entre le c. III — que les humanistes appelaient très justement « *Epicedium de morte passeris* » — et l'*Apocoloquintose* de Sénèque, en a conclu que le célèbre poème de Catulle se présente comme une imitation de la nénie populaire, mais réalisée, cela s'entend, avec les lois et les moyens de la poésie cultivée.

Si notre « *doctus poeta* » pourrait, tout aussi bien, prendre place parmi les « poètes populaires », ce n'est pas seulement à cause de la popularité immédiate de nombre de ses chants, les « anticésariens » en particulier ! Le caractère peut-être fondamental de la langue de Catulle, et même de son style, c'est la familiarité. Là encore, nous devons rendre hommage aux travaux des philologues italiens : Ronconi (A et R, 1938 et 1940) et Vaccaro (GIF, 1951) entre autres ont montré le caractère en grande partie erroné de la distinction qui avait cours au siècle dernier (et dont Schulze, dans le Bursian de 1920, se fait encore l'écho) entre la langue savante, jugée très hellénisée, des poèmes centraux du recueil et la langue familière des poèmes de circonstance. En effet, les hellénismes de vocabulaire et de syntaxe montent assez souvent chez Catulle des couches inférieures de la population, un peu comme chez Plaute, ou encore ils sont entrés en latin par le commerce et désignent des articles d'importation. Et il faut se défier des prétendus hellénismes de syntaxe, de ceux qui concernent par exemple l'emploi du génitif ou du datif, du pluriel pour le singulier, de l'infinitif : ils sont bien attestés en latin même, dans la langue parlée. Toujours est-il que le linguiste doit, évidemment, s'attacher surtout aux *nugae*, qui constituent un document de premier ordre pour la connaissance de la langue de tous les jours à Rome et contribuent à attester la continuité de la langue populaire, des origines jusqu'à nos jours : « *obstinata mente* » (VIII, 11), n'est-ce pas déjà la formation adverbiale qui prévaudra dans les langues romanes? Qu'il nous soit permis de renvoyer là-dessus au suggestif chapitre « L'art de Catulle dans la métrique, la langue et le style », du second volume de la fervente *Storia della Letteratura*

*Latina*, d'Ettore Bignone (Sansoni editore, Firenze, 1945). Sur la variété, le mordant, la véhémence, mais la perfection par le travail, les celticismes, les diminutifs (1) et les composés, la préférence donnée à certains termes (par exemple à *natus* sur *filius*) et à certains tropes en raison de leur valeur affective, la transmutation en valeurs passionnelles des procédés les plus raffinés de la technique des Alexandrins, il y a d'excellentes remarques dans cet ouvrage.

Nous manquons encore d'un travail définitif sur les relations entre la tonalité émotive et le choix de la forme métrique dans les petits poèmes de Catulle. Sans doute la force des distinctions métriques paraît-elle s'être considérablement affaiblie depuis l'époque grecque classique, où déjà l'élégie, semble-t-il, ne se différenciait guère de l'épigramme que par la longueur (l'originalité de Catulle paraît bien avoir été d'orienter l'élégie vers la conception moderne que nous en avons, ouvrant la voie à Tibulle, Properce, Ovide). Sans doute est-ce aussi une illusion que de conclure à un renversement total d'inspiration quand on passe des polymètres aux épigrammes, comme le soutenait en 1933 Mlle Ilse Schnelle (*Untersuchungen zu Catulls dichterischer Form*. Philologus, Suppl. xxv) en opposant trop systématiquement à la subjectivité des premiers l'objectivité des secondes. Néanmoins, en dehors de toute considération de thèmes et de pure versification, il entre ici en jeu de notables différences stylistiques, certainement familières à Catulle, et qui ont dû guider, plus ou moins intuitivement, son choix entre les hendécasyllabes par exemple et les distiques élégiaques : c'est ainsi (voir J. Svennung, *Catulls Bildersprache* I, Uppsala Universitets Arsskrift, 1945) que la métaphore est deux fois plus fréquente dans les épigrammes que dans les pièces polymétriques, tandis que les diminutifs apparaissent au contraire sept fois plus nombreux dans ces dernières, les hapax dix fois plus. Il y aurait beaucoup plus de laisser-aller, en somme, dans les pièces lyriques que dans les épigrammatiques. Mais, encore une fois, ces recherches statistiques sont loin de présenter un caractère définitif, et l'on ne saurait être trop circonspect... surtout pour les conclusions à en tirer !

## CONCLUSION

Quand bien même « *il piu audace lirico romanzo di vita giovanile che abbia la poesia* » (E. Bignone) serait moins pratiqué des écrivains et du public lettré d'aujourd'hui qu'il ne l'a été du XIVe au XIXe siècle, le monde savant continuerait, on le voit, à assurer une magnifique relève !...

Notre propos ne tendait qu'à rendre un modeste hommage à la somme de savants efforts destinés à nous restituer un Catulle intégral et authentique dans son texte comme dans sa psychologie, dans son art comme dans sa sensibilité. Mettant en œuvre toutes les ressources qu'offrent les techniques modernes des sciences critiques, les études catulliennes ont fait un grand pas dans la connaissance de ce qui constitue l'unité profonde du génie poétique du Véronais. Fait remarquable, l'étude même de ses « sources » met maintenant en pleine lumière son originalité. Si l'affectivité et le subjectif semblent avoir été chez lui primordiaux, cet adolescent fut doué d'une précoce maîtrise pour tout ce qui concerne les vues d'ensemble, la sûreté des buts à atteindre, l'intuition des plus efficaces moyens logiques. Retenons surtout que dans aucune de ses productions il n'apparaît avoir obéi à des mobiles inspirés exclusivement de l'art pour l'art. Attachant mélange d'énergie romaine et de délicatesse transpadane, il n'a rien d'un dilettante, et le labeur, très variable sans doute suivant les poèmes, qui fut le sien, ne répond jamais à des aspirations purement esthétiques.

Nous sera-t-il simplement permis de faire quelques réserves sur certaines tendances qui se dessinent chez d'éminents érudits, entraînés peut-être soit par un excès d'admiration, soit par la tentation d'appliquer à un poète du siècle de César certaines normes critiques (ésotérisme, poésie pure, subconscient, etc.) valables seulement pour la poésie moderne? Nous ne pensons pas qu'il faille subtiliser à l'excès les états d'âme du moins sophistiqué des poètes, ni rechercher un message occulte dans l'élan direct de son effusion. La seule philosophie qui s'en dégage — quand il y en a une ! — est la morale romaine traditionnelle.

JEAN GRANAROLO.

(1) Sur la question, nullement négligeable, des diminutifs, on peut consulter, outre l'étude déjà ancienne de Labriolle (Revue de Philologie, 1905) : Ernout, *Aspects du vocabulaire latin*, Klincksieck, 1954, pp. 189-191 (précises références bibliographiques).

# Histoire et tragédie au Ve siècle

Des deux grands historiens grecs du ve siècle, l'un, Thucydide, est Athénien, l'autre, Hérodote, a séjourné une ou plusieurs fois à Athènes et a subi profondément l'influence athénienne. Or, la production la plus originale de l'esprit attique dans le domaine littéraire, c'est la tragédie. Il était impossible que le genre historique se constituât et se développât sans subir les effets d'un tel voisinage avec le genre tragique. Si la tragédie s'est assez rarement inspirée des grands événements de l'histoire, l'histoire a été écrite, dans une large mesure, à la façon d'un drame pour le théâtre de Dionysos, et non pas seulement ornée de motifs qui extérieurement et incidemment rappellent le théâtre, mais conçue et pensée dans son ensemble selon cette esthétique et selon cet esprit.

A vrai dire, dans le cas particulier de l'amitié entre Sophocle et Hérodote, c'est plutôt l'histoire qui a influé sur la tragédie. Parmi les nombreux passages de l'un ou de l'autre auteur entre lesquels on a établi des comparaisons plus ou moins persuasives, il n'en est aucun qui atteste une influence du poète sur l'historien. Tous, au contraire, lorsque les parallèles proposés méritent d'être retenus, montreraient que Sophocle s'est souvenu avec précision de quelques épisodes frappants dans les lectures publiques qu'à Athènes Hérodote avait données de son histoire. On trouvera une liste très complète de ces textes (qui fait état même des rapprochements les plus discutables) dans la *Griechische Literatur* de Schmid, t. I, 2, p. 318, n. 3. Rappelons seulement ici quelques-uns des plus caractéristiques. Dans *Œdipe à Colone*, v. 337 et suiv., l'aveugle exilé dit son admiration pour la conduite virile de ses filles et son exécration pour la lâcheté de ses fils; il est incontestable qu'il y a là un souvenir du Livre II d'Hérodote où sont énumérées (chap. 35) les singularités des mœurs égyptiennes, l'opposition des habitudes ou attitudes des hommes et des femmes étant en ce pays l'inverse de ce qu'elle est ailleurs : Sophocle lui-même se réfère à l'Égypte, et, comme cette pièce est la dernière qu'il ait composée, longtemps après la mort d'Hérodote, il est bien facile de désigner l'imitateur. Quant au passage d'*Antigone*, v. 905 et suiv., qui a soulevé tant de discussions, authentique ou non, il a sûrement été écrit d'après Hérodote et non imité par lui. L'héroïne explique qu'elle accomplit pour son frère ce qu'elle n'eût pas accompli pour un époux, car on peut trouver un nouvel époux tandis qu'elle ne peut plus espérer la naissance d'un frère. Le passage d'Hérodote, III, 119, concerne une conspiration contre Darios, qui, une fois découverte, entraîne la condamnation à mort d'Intaphernès et de tous ses parents mâles, y compris les parents par alliance. La femme d'Intaphernès obtient par ses supplications la grâce d'un des condamnés qu'elle pourra désigner elle-même. Elle désigne son frère, non son mari, et justifie son choix par le même raisonnement qu'Antigone. Ce raisonnement a un sens dans la situation où se trouvait cette femme acculée à choisir, tandis que l'idée même d'un choix est tout à fait hors de propos dans *Antigone*, et dénonce l'imitation, qu'on s'accorde en général à juger de très mauvais goût, sans que l'unanimité ait pu se faire pour attribuer ce mauvais goût à un interpolateur plutôt qu'à Sophocle lui-même. En tout cas, dans *Electre*, v. 418 et suiv., quand Clytemnestre voit en songe un rameau verdoyant qui naît sur le sceptre d'Agamemnon et finit par ombrager toute la contrée de Mycènes, il n'est guère possible de contester que Sophocle se soit souvenu du songe d'Astyage (Hérodote, I, 108), et de la vigne gigantesque qui sortait du corps de Mandane, couvrait de son ombre toute l'Asie et annonçait ainsi les conquêtes de Cyrus. On doit reconnaître en plusieurs cas très nets l'influence exercée par Hérodote sur Sophocle.

A eux seuls, ces textes ne seraient pas la preuve d'une amitié. La tradition relative à cette amitié repose sur un passage de Plutarque, *An seni respublica gerenda sit*, p. 785 b, où est cité le début d'un poème dédié par Sophocle à un certain Hérodote. L'unique distique élégiaque conservé, dont le second vers est incomplet, dit que Sophocle avait alors cinquante-cinq ans, et une ingénieuse restitution permettrait de compléter le second vers en donnant quarante-deux ans à son ami. Sophocle est né en 497 ou en 495. Vers 440, Hérodote devait être âgé en effet d'une quarantaine d'années. Il avait déjà fait un séjour à Athènes pour se joindre à la colonie qui partait fonder Thourioi. Lorsque, peu après cette fondation, des discordes l'amenèrent à quitter la nouvelle cité, il est très vraisemblable qu'il soit revenu à Athènes et ait resserré les liens qui, deux ans ou quatre ans plus tôt, s'étaient noués entre lui et plusieurs Athéniens illustres. Mais on a pu soutenir aussi que l'Hérodote du poème était quelque adolescent dont Sophocle s'était épris, et que la mention de l'âge du poète constituait une manière d'excuse pour l'aventure qui le rendait

sujet à une passion si tardive. Ainsi ce début de poème serait-il moins plat, et l'amitié prétendue perdrait-elle son unique témoignage.

On voudrait bien pourtant que la tradition fût vraie, car il y eut entre Sophocle et Hérodote à la fois tous les contrastes et toutes les ressemblances d'où une amitié peut naître. L'inlassable voyageur et le plus sédentaire des trois grands poètes tragiques, le seul qui ne s'expatria jamais, qui ne chercha jamais les applaudissements hors de l'Attique, et à qui le paysage de Colone devait toujours suffire, ont eu, en commun, dans ce siècle où tant de penseurs mettaient en question l'existence des dieux, une inspiration essentielle, qui se trouve chez chacun d'eux au même degré, et qui tend à découvrir et à bien montrer, dans la vie et la condition de l'homme, la part du divin. Concevoir le divin sous un aspect aussi satisfaisant que possible pour l'esprit, pour la raison, et contribuer à l'apologie des croyances religieuses par l'élimination des traditions ou exégèses les plus absurdes, c'est ce que tente Hérodote en rénovant bien des récits sacrés dont il propose une explication quasi-rationaliste, par exemple à propos de la colombe noire de Dodone à voix humaine, qu'il représente comme une prêtresse venue d'Égypte et appelée colombe à cause de l'étrangeté de son langage incompris (II. 57). On dit volontiers des dieux de Sophocle qu'ils font penser à ceux du Parthénon, et cette sérénité, aussi exceptionnelle dans la littérature que dans l'art, malgré le préjugé qui la prétend typiquement grecque, correspondrait assez à l'effort d'Hérodote pour épurer la religion de ses éléments sinistres ou odieux. Mais l'un et l'autre sont beaucoup moins novateurs qu'Eschyle, et s'appliquent bien plutôt, en général, à sauver ou à réhabiliter qu'à transformer et à créer : Hérodote, quand il note minutieusement les cas où l'événement a confirmé quelque oracle, Sophocle, quand il tente de restaurer dans *Antigone* et dans *Ajax* les exigences du culte des morts auxquelles l'*Orestie* voulait que la justice humaine fût capable de mettre un terme ou un frein. Toujours est-il qu'une disposition commune à lutter contre l'athéisme suffirait à établir entre Sophocle et Hérodote un lien très fort : mais il se double d'un commun attachement à la démocratie.

Ces deux traits n'en font qu'un. A Athènes, c'est le peuple qui a défendu les croyances, et ce sont les milieux oligarchiques qui ont accueilli les militants du rationalisme athée. Les artifices de la rhétorique qui permettaient de tout contester et de prouver les propositions les plus sacrilèges étaient aussi ceux qui permettaient de rendre forte la thèse faible et vice-versa, de soutenir n'importe quelle opinion dans les assemblées, bref, de tromper le peuple, et c'est sur cette merveilleuse ressource que comptait la jeunesse aristocratique de la seconde moitié du siècle pour conserver dans la cité le premier rang, pour satisfaire ses ambitions, pour accéder au pouvoir en dépit du régime démocratique. D'instinct, le peuple athénien sentit qu'il y avait dans la sophistique et dans la rhétorique une menace contre sa propre puissance. Malgré la faveur avec laquelle les riches et les nobles accueillaient les sophistes, malgré le grand nombre de sophistes qui vinrent chercher à Athènes une consécration définitive de leur renommée, il n'y a pas un seul sophiste célèbre qui soit Athénien de naissance : à moins de compter parmi eux Socrate, que Platon ne put réhabiliter aux yeux des Athéniens qu'en le représentant comme l'ennemi des sophistes.

S'il en est ainsi, et si la sympathie dans l'ordre religieux et la sympathie dans l'ordre politique constituent entre Sophocle et Hérodote deux aspects d'un même lien, si l'historien qui célèbre les mérites de l'isonomie est assurément uni par toute une conception de la vie humaine au poète tragique qui dans *Œdipe à Colone* exalte dans le personnage de Thésée un roi démocrate, vrai fondateur de la démocratie, si Athènes, lieu de leur rencontre, fut un mauvais terrain pour la sophistique et un bon terrain pour l'essai d'une contre-offensive pieuse, c'est bien parce qu'à Athènes le peuple, une grande partie du peuple tout au moins, et non pas seulement l'aristocratie, faisait partie du public littéraire. La transformation fondamentale que le génie attique apporta dans l'évolution de la littérature grecque fut certainement d'appeler le peuple à juger des œuvres d'art et des productions de l'esprit, et cette transformation s'est accomplie par les progrès des genres dramatiques, qui sont populaires, alors que le lyrisme et l'épopée s'adressaient uniquement à une minorité de puissantes familles.

Quoi de surprenant, dans ces conditions, si c'est la tragédie d'abord qui a commémoré comme il convenait la bataille de Salamine? Gardons-nous de croire qu'au temps des *Phéniciennes* de Phrynichos, en 476, et des *Perses* d'Eschyle, en 472, ce fût là un éloge qui allait de soi, et qu'il fût partout incontesté. Gardons-nous aussi de penser qu'Hérodote, au temps où il composa son récit de la bataille, c'est-à-dire peu avant la guerre du Péloponnèse, ou alors que la guerre était déjà engagée, pût sans risque, et sans heurter des opposants violents, attribuer aux Athéniens le mérite d'avoir sauvé la Grèce. Aussi bien dans la période qui suivit immédiatement les guerres médiques que dans celle où la guerre du Péloponnèse éclata, deux sortes d'hostilités étaient à prévoir pour quiconque entreprenait de glorifier Salamine : hostilité contre Athènes, car beaucoup lui reprochèrent une stratégie considérée comme inutile, et continuèrent à soutenir, comme les Péloponnésiens aux conseils de guerre avant la bataille, qu'il eût mieux valu se battre sur

l'isthme de Corinthe, et que la guerre eût été pareillement gagnée (ils le soutinrent dès 480, mais on le disait encore vers 430, et avec d'autant plus d'âpreté que la victoire avait été exploitée par Athènes pour démontrer ses droits à exercer l'empire); hostilité aussi, et à Athènes même, contre la démocratie impérialiste, car en attribuant à une victoire navale une influence déterminante dans le triomphe de la cause hellénique, on prenait parti pour la stratégie et la politique de Thémistocle, qui avaient préparé celles de Périclès. Et ces deux hostilités se résolvaient en une seule, la préférence pour les combats sur terre, la valeur humaine plus haute reconnue aux qualités qu'ils exigeaient, qualités d'énergie traditionnelles à Sparte et particulièrement prisées dans les milieux qui partout ailleurs se réclamaient de l'idéal spartiate, alors que le peuple athénien était fier de la science et de l'expérience requises pour le maniement de sa flotte. On trouve toutes ces conceptions dans les discours antagonistes que tiennent les orateurs des divers peuples et des divers partis au premier livre de Thucydide.

Ainsi, l'idée que la suprématie sur mer est la voie de la puissance, que la guerre navale est l'essentiel de toute guerre, c'est une idée étroitement liée à celle de démocratie dans la politique d'Athènes au cinquième siècle. Se réfugier sur les navires en abandonnant le territoire pour livrer la bataille de Salamine, ou se rassembler en ville et entre les longs murs au début de la guerre du Péloponnèse, en laissant l'ennemi ravager les campagnes de l'Attique, ces deux vues audacieuses et géniales ont commandé à sa naissance, comme dans son effort suprême pour durer, tout l'impérialisme athénien, et si elles ont fait la force de la démocratie, elles ont été constamment en butte aux sarcasmes de ses adversaires. Quand il arrive aux partisans de l'oligarchie à Athènes d'exalter le souvenir des guerres médiques, ce qu'ils glorifient, c'est Marathon, ce n'est pas Salamine : on choisit entre les deux victoires selon l'esprit de parti. Ceux qui ont vécu l'effondrement de 404 en partageant l'état d'esprit des Trente et de toute leur faction considèrent comme un crime contre la patrie d'avoir si longtemps fondé toute sa puissance sur la possession de nombreux navires. Platon, dans le mythe de l'Atlantide, évoque une Attique primitive, imaginaire, idéale, exclusivement terrienne, où ne régnaient d'autres divinités qu'Athéna et Héphaistos, où Poseidon n'avait point encore de culte : alors que Thucydide, le grand apologiste de Périclès, se réjouit que l'Attique soit peu fertile, parce que la pauvreté du sol est la première condition pour qu'une cité soit maritime avant tout et trouve ainsi le véritable chemin de la grandeur. Ces conflits étaient anciens, et Eschyle lui-même, qui participa aux deux batailles, à Marathon et à Salamine, ne parle que de Marathon dans l'épitaphe composée pour son propre tombeau. La génération à laquelle il appartint était célébrée au temps d'Aristophane comme celle des Marathonomaques, et Eschyle, comme le grand poète qui avait traduit leur idéal, le sens qu'ils donnaient à la vie (quelle que puisse être la portée exacte de l'opposition qu'Aristophane a établie entre Eschyle et Euripide dans les *Grenouilles*, et quel qu'ait été réellement le jugement personnel d'Aristophane sur leurs deux formes d'art).

L'injustice envers Salamine avait certainement commencé de très bonne heure, tout de suite après la bataille, et c'est la tragédie qui pour plaire au peuple entreprit de la réparer. Pour la pièce de Phrynichos, Thémistocle fut chorège, et sans aucun doute, le sort qui le désigna fut orienté, dirigé : ce fut ainsi une pièce de combat, au service d'une réputation personnelle discutée âprement, et qui se défend avec vigueur. L'épitaphe d'Eschyle suffit à prouver qu'en faisant représenter les *Perses* et en y glorifiant le rôle décisif de Salamine il avait obéi à une exigence du public populaire, lui qu'il serait tout à fait abusif d'appeler un oligarque, mais qui a tout de même tenté, dans l'*Orestie*, de sauver le prestige récemment très ébranlé et très diminué de l'Aréopage. C'est aussi sous la pression populaire que l'on introduisit au programme des Panathénées des extraits, relatifs à Salamine, de la grande épopée écrite par Choirilos de Samos (un autre ami d'Hérodote, peut-être; mais les indices, cette fois, sont encore plus fugaces que l'unique document formel sur l'amitié avec Sophocle) sur les guerres médiques. Le contact avec le public athénien, avec le public des tragédies attiques, a été sans aucun doute l'école où Hérodote a formé sa doctrine sur la bataille de Salamine. Ce n'est pas exclusivement là qu'il a puisé les éléments de son récit même, puisqu'il entremêle des sources diverses et parfois contradictoires qui donnent une image finalement fort confuse de l'événement, et beaucoup moins convaincante que le récit d'Eschyle; mais son appréciation de Salamine comme ayant sauvé la Grèce, telle qu'il la formule au chapitre 139 du livre VII, dérive à n'en pas douter de cette source-là. On l'a accusé de pusillanimité pour les précautions avec lesquelles il aborde le sujet : mais il écrivait ce développement alors que la guerre du Péloponnèse était déjà engagée, comme le prouve, tout près de là, une mention d'un certain Aristée et de sa mort, que raconte Thucydide (Hérodote, VII, 137; Thucydide, II, 67). Il se trouvait probablement hors d'Athènes, car il use de bien des ménagements pour exposer la conduite de peuples péloponnésiens, les Argiens par exemple, que les guerres médiques ne couvrirent point de gloire. Il y avait encore bien des gens, au Péloponnèse, pour invoquer les oracles qui avaient recommandé de s'établir à l'isthme derrière

des « tuniques de murailles » (VII, 139). Pour se prononcer avec une pareille netteté, il lui a fallu un indéniable courage.

On a relevé tous les caractères extérieurs de son œuvre qui trahissent l'influence de la tragédie, et, pour le recours aux songes, aux oracles, aux conseils de personnages prudents qui avertissent le héros du danger couru, pour les scènes atroces évoquant les pires épisodes de la légende des Atrides, lorsque par exemple Astyage offre à Harpage en un dîner les chairs du fils d'Harpage, pour le thème de l'hérédité des fautes (celle de Gygès payée par Crésus), tous les passages caractéristiques ont été signalés dans la littérature de Schmid, où il suffira ici encore de renvoyer (p. 569-570, et notes); rappelons cependant parmi les nombreux récits qui se déroulent à la façon d'une tragédie, le plus admirable sans doute, celui qui raconte, au livre I, la mort du fils de Crésus : Solon a averti Crésus de ne pas se faire d'illusion sur la durée et la solidité d'un bonheur jusqu'alors prodigieux; puis Solon, le sage avertisseur, est parti; Crésus a deux fils, dont l'un est muet et incapable de régner; il entoure de soins infinis son autre fils, Atys, mais un songe le prévient que ce fils sera tué par une pointe de fer. Crésus marie son fils en espérant que le mariage le tiendra éloigné de la guerre et de la chasse; survient un exilé, Adraste, qui demande à être purifié d'un meurtre, et obtient de Crésus cette purification, et un accueil très généreux; des Mysiens viennent demander aide contre un sanglier monstrueux qui ravage leurs terres; le fils du roi veut aller les aider dans cette chasse pour ne pas encourir le mépris de sa jeune femme qui le voit rester toujours au palais; informé du songe qu'a eu son père il le persuade qu'une dent de sanglier n'a rien de commun avec une pointe de fer; Crésus consent, à condition qu'Adraste veille sur Atys; à la chasse, Adraste tue accidentellement Atys; un messager court porter la nouvelle à Crésus; puis arrive le cortège funèbre, et Adraste, épargné par le roi, se tue sur le tombeau du jeune homme une fois que tout le monde s'est retiré et que la nuit est venue. Tout dans cette histoire si connue ressemble à une tragédie, jusqu'au rôle du messager, et chaque moment de l'action est traité comme une scène de théâtre. Quant aux notions morales les plus familières à la pensée des tragiques, celle de démesure, celle de jalousie des dieux, elles sont au centre même de la philosophie historique d'Hérodote, et tout son récit des guerres médiques est comme une tragédie de l'égarement et de l'effondrement de Xerxès. Il faut insister sur la notion de punition, car Hérodote a trouvé un véritable principe de recherche et d'analyse historique dans cette idée empruntée aux tragiques qu'une faute appelle inévitablement son châtiment, même s'il se fait attendre pendant plusieurs générations. Rien de plus curieux à cet égard que les chapitres 131 et suivants du livre VII où sont exposées les conséquences, pour Sparte et pour Athènes, du sacrilège commis à l'égard des envoyés de Darios; pour Sparte, l'historien arrive à déterminer l'événement qui fut la véritable punition; pour Athènes, il finit par avouer l'échec de sa recherche, car, d'abord tenté d'expliquer ainsi l'invasion de l'Attique par les Perses en 480, il se rappelle que les ravages de l'invasion constituèrent la sanction d'une autre faute, l'incendie par les Athéniens d'un temple de Sardes; et il est impossible qu'une même punition serve à expier deux fautes, de sorte que le châtiment d'Athènes, et la recherche d'Hérodote, restent en suspens.

Il n'était pas possible que l'œuvre de Thucydide, conçue en un temps où le genre tragique était encore en très grande faveur, restât complètement en dehors de cette influence. Le problème est posé notamment, de façon pénétrante, dans les dernières pages du *Thucydides* de Finley. Il se ramène à chercher ce que devint la notion de jalousie des dieux une fois que les dieux furent éliminés. Sont-ils éliminés chez Euripide? Suffit-il, pour qu'ils le soient, que le poète les ait le plus souvent relégués dans les prologues ou dans les dénouements miraculeux, et ait généralement montré ses personnages aux prises avec un monde où ne règne que le hasard ? Dire ce que sont les rapports de la tragédie d'Euripide avec l'histoire de Thucydide serait rencontrer tout de suite l'énigme des convictions d'Euripide en matière de religion. Il y eut en tout cas des tragédies de sophistes, et de sophistes athées. Et l'œuvre de Thucydide se présente dans son ensemble comme une tragédie. L'avertissement initial y est, quand Périclès prescrit aux Athéniens d'éviter toute conquête territoriale et de veiller seulement au maintien de leur maîtrise des mers. L'égarement fatal y est, et il s'exprime sous forme de dialogue dramatique, lorsque les Athéniens exposent aux Méliens leur conception hypertrophiée et quasi morbide de l'empire. La démesure aussi, bien sûr, quand vient l'expédition de Sicile. Et la catastrophe y devait être, celle de 404, que Thucydide n'a pas eu le temps de décrire. Surtout, il y a d'un bout à l'autre, comme dans Eschyle, le problème du droit, des rapports entre le droit et la force. Et si le mot qui signifie droit a fini par ne plus désigner rien d'autre que la manière d'être normale des choses, c'est par un retour à son sens premier, qui n'a pas aboli, loin de là, le problème de la destinée humaine.

En repartant de Thucydide, on peut s'essayer à traduire en termes modernes les inquiétudes essentielles de la pensée tragique ou historique antérieure. Toute réalisation d'un grand dessein est tragique. On oserait presque écrire que si le comique est l'action humaine qui échoue, le tragique

est l'action humaine qui réussit; moins paradoxalement mais moins exactement aussi, que le comique est ce qui échoue dès le départ et le tragique ce qui échoue après un très long succès et au moment de la réussite définitive. Il ne suffit pas qu'un homme souffre ni même qu'il ait en lui-même le principe de sa propre souffrance pour qu'il puisse être dit tragique. L'Alceste de Molière n'est pas un personnage tragique : il est comique exactement dans la mesure où en morigénant ses semblables il les laisse exactement tels qu'ils étaient et qu'ils seront toujours. Le personnage tragique par excellence, c'est Œdipe, parce que le succès de son œuvre, l'aboutissement de son enquête, la découverte du coupable, est son malheur même. Un bonheur comme celui de Polycrate ou de Crésus est en tous cas nécessaire pour qu'il y ait tragédie. Si les grands desseins des politiques échouaient tout de suite, l'humanité ne ferait qu'en rire. Le tragique commence dans l'histoire dès qu'un politique réalise ses grands desseins et s'approche de leur parfait achèvement.

FERNAND ROBERT.

# A travers les Livres

Jean-Pierre BAYARD : *Histoire des légendes.* Paris, P.U.F., 1955, 128 p. (Collection « Que sais-je? »).

Ce livre très documenté et curieux ne manque pas d'agréments malgré l'ambition de son dessein. Nous préférons la seconde partie, consacrée à l'étude particulière de diverses légendes. Le choix et la succession des sujets peuvent étonner : Faust et Don Juan, puis les Chansons de geste, la Queste du Graal, Gargantua, le Juif Errant, Cartouche et Mandrin, enfin quelques contes de Perrault. Mais chaque chapitre, en sa nécessaire brièveté, fournit matériaux, références et suggestions. L'ouvrage débute par une étude générale de l'évolution des légendes (propagation et interprétation), qui recense les théories du folk-lore. L'érudition étourdissante de l'auteur semble ici s'exprimer avec l'humour du pince-sans-rire. Les thèses abracadabrantes, sérieusement définies en quelques lignes, se confrontent, se bousculent selon un rythme échevelé, et nous sommes précipités de l' « astrale » à la « géographo-historique », à la « poétique-historique » (nous en passons !), enfin à l' « évhémerique », cependant que scintillent, par douzaines, les noms des savants exégètes, tels Angelo de Gubernatis, Vessélovski, Skafttymov !... Qu'en dis-tu, lecteur ignorant, ignorantissime?

Georges BECKER.

*Œuvres de François Rabelais.* Edition critique publiée sous la direction d'Abel LEFRANC. Tome sixième : *le Quart Livre.* Chapitres I-XVII. Introduction, texte et notes par le docteur Paul DELAUNAY, Antoinette HUON, Robert MARICHAL, Charles PERRAT et V.-L. SAULNIER. Genève, Droz, et Lille, Giard, 1955, 215 p.

Un grand événement ! On en parlait depuis vingt ans; on désespérait... Et voici que l'édition critique d'Abel Lefranc, interrompue en 1931, et dont les cinq tomes comprennent le *Pantagruel*, le *Gargantua* et le *Tiers Livre*, renaît maintenant, et aborde, selon le même esprit, le *Quart Livre*, trois ans après la disparition du maître, grâce aux efforts d'une équipe renouvelée. Merci à tous ceux qui nous offrent cette joie, aux « anciens » et aux « jeunes », au docteur Delaunay et à M. Saulnier; merci au principal animateur, M. Marichal, dont il convient de saluer le rôle éminent, même si sa modestie s'en offusque. C'est en effet à l'excellent éditeur du *Quart Livre*, dans les *Textes littéraires français*, qu'incombait l'héritage d'Abel Lefranc : M. Marichal en a assumé toutes les responsabilités, comme le prouvent le nombre et la pertinence de ses commentaires.

L'*Introduction* devant accompagner le tome septième, ce volume présente, avec variantes et notes copieuses, le texte de l'épître liminaire, du prologue et des chapitres I à XVII (c'est-à-dire la moitié environ du *Quart Livre).* Le texte de base choisi est celui de l'édition parisienne de 1552, imprimée par Michel Fezandat. Une belle photographie de la mappemonde de Pierre Desceliers (1546), en nous invitant au voyage dans le sillage de Pantagruel, nous rappelle la leçon d'Abel Lefranc et l'importance des « realia » chez Rabelais.

G. B.

Jacques CASTELNAU, *Retz et son temps.* Paris, Editions Jules Tallandier, 1955, un vol. de 250 pages *(Bibliothèque Historia).*

Ce livre est un ouvrage de vulgarisation d'une belle présentation matérielle, qui pourra distraire agréablement des lecteurs peu informés. Mais apportera-t-il beaucoup à tous ceux qui, sans être spécialement versés dans l'histoire ou la littérature du XVII$^{e}$ siècle, n'en ont pas moins quelque connaissance? L'auteur se borne à rappeler les principaux épisodes de la vie agitée de son héros, sans chercher à examiner les problèmes psychologiques que pose une telle personnalité; de Retz, il se contente de nous donner l'image, traditionnelle depuis le président Hénault, d'un homme qui « aimait l'intrigue pour intriguer » (p. 36), — quitte à modifier brusquement ce portrait dans les derniers chapitres. Chemin faisant, M. Castelnau n'évite pas toujours la tentation des formules uniquement rhétoriques (p. 33, par exemple, où Richelieu est caractérisé comme suit : « Devenu l'égal du

souverain, il ne se contint plus. Il fut d'autant plus véhément qu'il avait été sage, d'autant plus orgueilleux qu'il avait été humble, d'autant plus implacable qu'il avait été obéissant »). Il n'évite pas non plus toujours la tentation du remplissage : c'est ainsi qu'il consacre dix-huit pages à la vie de salon sous Louis XIII (pp. 55-73), sans pouvoir affirmer que son héros a fréquenté la Chambre bleue d'Arthénice ou quelque assemblée rivale (p. 69); ailleurs encore, dix-huit autres pages (pp. 162-180) nous peignent la société précieuse des environs de 1655 dans un chapitre intitulé : « Une société que le Cardinal ne connaîtra jamais »! Ce livre est décidément un peu trop vite écrit.

Robert GARAPON.

Maurice DESCOTES : *Le drame romantique et ses grands créateurs*, 376 p. (thèse principale). *L'acteur Joanny et son journal inédit*, 75 p. (thèse complémentaire). Paris, P.U.F. (1955).

Il nous manquait une histoire du drame romantique français qui tînt largement compte de ce que firent pour son triomphe les grands interprètes de Doña Sol, de Kitty Bell, de Robert Macaire, une Mlle Mars, une Marie Dorval, un Frédérick Lemaître. La lacune était d'autant plus regrettable que « le héros romantique ne possède qu'une psychologie superficielle » et « n'a d'âme que dans la mesure où le comédien lui donne sa propre personnalité ». Est-ce bien toutefois une histoire du drame romantique que nous donne M. Descotes? Ses trois parties retracent bien une histoire extérieure, encadrant entre deux périodes de Théâtre français (1827-1831 et 1834-1839) une période d'Odéon; mais l'histoire intérieure du genre (si c'en est un; le problème n'est pas posé)? Sans doute l'auteur a-t-il craint de répéter ses prédécesseurs. Le style ou les exigences des acteurs conditionnèrent-ils la naissance, le développement, le déclin du drame? l'aidèrent-ils ou non à s'affirmer indépendamment du mélodrame? Une ligne ici ou là, vingt lignes dans la trop brève conclusion, ne nous renseignent que fugitivement là-dessus. Les grandes perspectives n'apparaissent guère dans ce livre imprimé (non sans maladresses typographiques) à l'étranger, de présentation touffue.

Si l'ouvrage n'apporte pas à l'histoire littéraire tout ce que promet son titre, il est du moins chargé d'une masse de renseignements techniques ou anecdotiques très précieux pour l'histoire du théâtre. Complété par la thèse complémentaire consacrée à l'interprète des premiers grands succès dramatiques de Vigny (ces extraits du Journal de Joanny utilisent un manuscrit du fonds Rondel à l'Arsenal), l'ouvrage est un solide instrument de travail exploitant une documentation considérable, en grande partie inédite (Archives, Bibl. nationale, Arsenal, etc.), et fournissant une riche bibliographie.

J. V.

*Cahiers de la Compagnie Madeleine Renaud-Jean-Louis Barrault.*

Les Cahiers de la Compagnie Madeleine Renaud-Jean-Louis Barrault, qui ont André Frank pour secrétaire général, sont à leur quinzième numéro. Ces cahiers, comme on s'en doute, s'intéressent avant tout au théâtre : chacun d'eux centre propositions et controverses autour d'un auteur privilégié ou d'un problème particulièrement important. Comme ils « travaillent » en liaison avec les représentations que la Compagnie Madeleine Renaud-Jean-Louis Barrault donnent au théâtre Marigny, ils enrichissent ces représentations du commentaire, de la discussion ou de l'exégèse littéraires, soutenant le vivant par le livresque, tout en vivifiant du même coup le livresque par le spectacle.

Claudel, Giraudoux, Tchekov, Sartre ont eu leur numéro. La précieuse et difficile « avant-garde », loin d'être écartée, se voit l'objet d'une sympathie compréhensive : Georges Schehadé, Ugo Betti, Jacques Audiberti, Vauthier, Supervielle, Christopher Fry, entre autres.

Mais les Cahiers ont surtout l'immense intérêt de susciter des vues neuves, des prises de position fécondes, des passions fraîches à propos d'œuvres et d'auteurs que le commerce ordinaire qu'on en a risque d'empoussiérer de préjugés, d'habitudes mentales. Arrachés de leur socle, voici Eschyle, Molière, Racine devenus nos contemporains, étudiés avec aussi peu de *respect* qu'Anouilh ou que Sartre. Et c'est fort bien : le respect crée la marge et l'on n'aime pas à distance. C'est dans les cahiers VIII, X et XI, que l'on trouvera la piquante dispute Montherlant-Malraux-Mauriac au sujet de Racine; dans le cahier XI, l'intéressante étude du professeur anglais Thomson sur Eschyle en tant qu'annonciateur d'un nouvel ordre social; dans les cahiers X et XV, plusieurs articles sur Molière qui appellent la discussion.

Aux professeurs soucieux de lutter contre les dangers de la routine intellectuelle, les Cahiers de la Compagnie Madeleine Renaud-Jean-Louis Barrault apportent une aide précieuse.

JEAN-LOUIS BORY.

# A travers les revues d'histoire littéraire

ABRÉVIATIONS

B.B. = Bulletin du Bibliophile.
B.H.R. = Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance.
C.S. = Cahiers du Sud.
D = Divan.
D.S.S. = Dix-septième siècle.
F.R. = French Review.
F.S. = French Studies.
M.F. = Mercure de France.
M.L.R. = Modern Language Review.
R.H.L.F. = Revue d'Histoire Littéraire de la France.
R.H.T. = Revue d'Histoire du Théâtre.
R.L.M. = Revue des Lettres modernes.
R.R. = Romanic Review.
R.S.H. = Revue des Sciences humaines.
T.R. = Table Ronde.

**Apollinaire.** — Pierre Orecchioni : *Le thème du Rhin dans l'inspiration d'Apollinaire* (suite), RLM., novembre, décembre 1955 et janvier 1956.

**Balzac.** — A. Chancerel et R. Pierrot : *La véritable Eugénie Grandet*, RSH., octobre-décembre 1955. (Les auteurs ont identifié la mystérieuse Maria à qui est dédiée *Eugénie Grandet :* Maria du Fresnay, 1809-1892, dont le romancier a tracé le portrait sous les traits d'Eugénie et qui lui aurait donné une fille : Marie, 1834-1930.)

— J. Borel : *Un modèle d'Horace Bianchon*, RSH., octobre-décembre 1955. (Le docteur Marx, élève et ami de Dupuytren.)

**Banville.** — Th. Alajouanine : *Sainte-Beuve et Banville*, D., janvier-mars 1956. (Cite une lettre inédite de Sainte-Beuve à Banville, en réponse à la dédicace des *Odelettes.* Comment Banville, par hugolâtrie, se détourna ensuite de Sainte-Beuve.)

**Claudel.** — A.E.A. Naughton : *Claudel et Mallarmé*, RR., décembre 1955. (Rapports et influence.)

**Corneille.** — Peter Newmark : *A new view of « Horace »*, FS., janvier 1956. (*Horace* pièce d'opposition.)

**Dumas père.** — Etienne Cluzel : *Alexandre Dumas et la publicité*, BB., 1955, n° 6. (A propos d'un prospectus de lancement du *Mois* (1848) et d'une circulaire (1868) destinée à recruter les abonnés d'une revue nouvelle.)

**Flaubert.** — A.F.J. Jacobs : *Datation de lettres de Flaubert* (1879-1880). BB., 1955, n° 5.

**France.** — Jean Levaillant : *Aspects de la création littéraire chez Anatole France*, RHLF., octobre-décembre 1955. (Double aspect : ironie et sensibilité. Comment, dès le choix du sujet jusqu'au livre écrit, France met en jeu, à la fois ou successivement, sa « faculté de détachement et d'abstraction » et les données « de la mémoire affective et de l'expérience vécue ». De celles-ci sont nées ses « œuvres les plus attachantes ».)

**Gide.** — Floyd Zulli, Jr : *Gide et Dante*, FR., octobre 1955. (Influence, quelques rapprochements précis.)

— Jean Delay : *En écrivant André Walter*, TR., février 1956. (Précisions biographiques.)

**Jammes.** — *Choix de lettres de Francis Jammes à François Mauriac*, présenté par Jean Labbé, TR., février 1956.

**La Ceppède.** — V.L. Saulnier et Audrey Worthington : *Du nouveau sur Jean de La Ceppède*, BHR., 1955, tome xvii, 3. (A propos de l'édition originale, récemment retrouvée de ses poésies.)

— Pierre Clarac : *Jean de La Ceppède poète de la Passion*, CS., 1955, n° 332.

**La Fontaine.** — Philip A. Wadsworth : *La Fontaine et La Rochefoucauld*, RR., décembre 1955. (Influence de La Rochefoucauld dans le recueil de Fables de 1678.)

**Malherbe.** — Scipion du PÉRIER et Fr. de Malherbe : *Harangue pour le prince de Joinville.* — Raymond Lebègue : *Malherbe et l'éloquence d'apparat*, RHLF., octobre-décembre 1955. (L'auteur réimprime une harangue prononcée en 1616 au parlement de Provence par du Périer et dont Malherbe a corrigé le manuscrit. Il présente du Périer, expose les circonstances où son discours fut prononcé, donne sur les corrections un commentaire détaillé qui éclaire le goût, les principes et les exigences de Malherbe écrivain et poète.)

**Mallarmé.** — John Orr : *L'après-midi d'un faune : Mallarmé's debt to Chateaubriand*, MLR., janvier 1956. (Rapproche le poème de Mallarmé d'un passage des *Mémoires d'outre-tombe.*)

— Gardner Davies : *The demon of analogy*, FS., juillet et octobre 1955. (Rôle et originalité de l'analogie dans la poésie mallarméenne.)

**Molière.** — Elizabeth Maxfield Miller, avec l'aide de Madeleine Jurgens : *Etat actuel des autographes de Molière*, RHT., 1955, iii-iv. (Liste des signatures autographes de Molière, dates, documents où elles figurent, sources.)

**Nerval.** — O. Nadal : *Poétique et poésie des « Chimères »*, MF., 1er novembre 1955.

— Jeanne Poirier : *Un étrange amoureux : Gérard de Nerval*, TR., décembre 1955. (A propos des lettres à Jenny Colon.)

— G. Poulet : *Nerval et le cercle onirique*, CS., 1955, n° 331. (« L'histoire spirituelle de Nerval est l'histoire d'un être qui a voulu se passer du monde pour faire exister *son* monde [...]. De toutes parts, à la circonférence et au centre, Nerval se découvre captif de son cercle enchanté ».)

— J.P. Richard : *Langage et race chez Nerval*, CS., 1955, n° 331. (Aspects du « syncrétisme » de Nerval.)

— Jean Richer : *Le luth constellé de Nerval*, CS., 1955, n° 331. (Signification astrologique de *El Desdichado.*) Dans ce même numéro des *Cahiers du Sud*, M.J. Richer publie deux chapitres d'un manuscrit inédit de Nerval : *Le Prince des Sots.*

— Raymond Jean. — *Nerval romancier*, CS., 1955, n° 331. (A propos du roman inachevé, *Le Marquis de Fayolle :* « Nerval, même dans l'œuvre en apparence la plus objective et la plus étrangère à lui-même, est amené à déplacer des figures sur l'échiquier de sa propre expérience. »)

**Racine.** — Pierre Hirsch : *Racine et la mémoire du Grand Arnauld*, BB., 1955, n° 5. (A propos de *L'Epitaphe de M. Arnauld*, courage et habiletés de Racine.)

— P.J. Yarrow : *A note on Racine's Thébaïde*, FS., janvier 1956. (Originalité de Racine dans *La Thébaïde.*)

**Rimbaud.** — C. Chadwick : *The date of Rimbaud's « Illuminations »*, FS., octobre 1955. (Critique les arguments par lesquels M. de Bouillane de Lacoste a placé *Les Illuminations* après *La Saison en enfer.* Tente de montrer que *Les Illuminations* peuvent avoir été composées en 1872-1873.)

**Saint-Amant.** — Jean Lagny : *Autour de la « Solitude » de Saint-Amant*, BB., 1955, n° 6. (A propos d'une première édition de la « Solitude » publiée sans l'autorisation de Saint-Amant en 1627.)

**Sainte-Beuve.** — Max Bach : *Sainte-Beuve and spanish literature*, FR., octobre 1955. (Sainte-Beuve et les sources du *Cid*, Sainte-Beuve et *Don Quichotte ;* perspicacité et limites de sa critique.)

— Voir aussi **Banville.**

**Stendhal.** — J.C. ALCIATORE : *Walter Scott et « l'Amour »*, D., octobre-décembre 1955. (Influence exercée par Walter Scott — en particulier *La Fiancée de Lammermoor* — sur Stendhal; ses traces dans *De l'amour.*)

**Valéry.** — W.N. INCE : *The sonnet « Le vin perdu » of Paul Valéry*, FS., janvier 1956. (Ce sonnet aurait été inspiré à Valéry par la lecture d'une page d'Henri Poincaré.)

**Divers.** — Jacques TRUCHET : *La substance de l'éloquence sacrée d'après le XVII^e siècle français*, DSS., octobre 1955, nº 29.

— R.C.D. PERMAN : *The influence of the commedia dell'arte on the French theatre before* 1640, FS., octobre 1955. (L'influence de la commedia dell'arte se ferait sentir dès les toutes premières années du XVII^e siècle.)

— La *Table Ronde* a consacré la majeure partie de son numéro de janvier 1956 à l'Amour courtois. (Parmi les articles qui composent ce numéro : Denis de ROUGEMONT : *Tableau du phénomène courtois.* A.M. SCHMIDT : *Pontus de Tyard et l'amour famélique.* M.A. RUFF : *Baudelaire et l'amour.*)

— Le numéro d'octobre 1955 de la *Romanic Review* est consacré au Symbolisme français. (Judd D. HUBERT : *Baudelaire's revolutionary poetics.* Warren RAMSEY : *A view of Mallarmé's poetics.* W.M. FROHOCK : *Rimbaud's poetics : hallucination and Epiphany.* Jackson MATHEWS; *The poïetics of Paul Valéry.* Anna BALAKIAN : *Studies in french Symbolism*, 1945-1955; Bibliographie des études concernant le Symbolisme français 1945-1955.)

Jacques ROBICHEZ.

# VARIÉTÉS

## Les papiers de Mariemont

Un collectionneur du Hainaut, Raoul Warocqué, légua à sa mort, en 1917, à l'État belge le domaine de Mariemont et ses richesses : parmi celles-ci, 5 000 lettres ou pièces autographes. Grâce à la bienveillance de Mme Faider, conservatrice du Musée de Mariemont, Mme Durry a pu dépouiller le contenu de treize cartons qui intéressaient les lettres, les arts, les sciences et la scène françaises. Elle édite aujourd'hui en deux volumes (1) les autographes antérieurs à 1800. Cette publication est une manière de tour de force, si l'on tient compte de la masse énorme des difficultés rencontrées et de l'élégance convaincante, avec laquelle Mme Durry a su les résoudre.

Bien entendu, tout dans ces cartons n'était pas inédit. Pour la partie qui fait l'objet de l'actuelle publication, Mme Durry a mentionné seulement dans l'inventaire final 58 lettres, qui avaient été publiées et pour lesquelles elle rectifie éventuellement, dans ce catalogue, les erreurs des précédents éditeurs. Pour vingt autres lettres, les conditions de publication avaient été assez défectueuses pour que Mme Durry ait pu nous apporter du nouveau, en publiant intégralement ces documents ou en éclairant le texte par son commentaire. Enfin 179 lettres ou pièces sont strictement inédites. C'est beaucoup, et il n'est pas besoin d'insister sur l'intérêt humain et historique qui s'attache à ces découvertes, à telle lettre de 1769, qui nous montre, en une occasion insoupçonnée de querelle, Diderot une fois de plus dressé contre le libraire Lebreton, et poussé par cette grande vague d'indignation, que soulève à chaque manquement du commerçant la conscience de l'immense tâche accomplie par le philosophe. Ou bien, nous nous arrêterons à Gracchus Babeuf indomptable, emprisonné à Arras, nourri par Turlure — quelle claudélienne rencontre ! — et ergotant à mort contre le régime de la prison.

Là même où le texte n'est pas entièrement inédit, il est rare qu'il n'apporte pas quelque savoureuse nouveauté, comme ce travail de style que nous surprenons chez le sémillant Voiture, soucieux de récupérer ses lettres pour les retoucher avant publication. L'original peut aussi révéler les pieux et amusants truquages d'un héritier-éditeur. Le galant abbé de Voisenon écrivait : « Ma chère petite nièce pardinette », et il s'adressait à « cette maudite Favart » comme dit un contemporain, « vampire de sa bourse comme elle l'était de son chétif individu ». Pour sauver l'honneur de la comédienne, son petit-fils, A.P.C. Favart, en éditant cette lettre, l'avait transposée intégralement au masculin et lui donnait comme destinataire le « bon petit neveu », le mari de Justine !

(1) Marie-Jeanne DURRY, « *Autographes de Mariemont.* Première partie : Avant 1800 », 2 vol in-8, Librairie Nizet, 1955.

D'autres malheurs guettent des lettres signées de noms infiniment plus célèbres, et le pire est l'oubli, où fût par exemple demeurée sans doute ensevelie la lettre de Montesquieu à Warburton, que depuis 1841, nul n'était allé chercher dans la *Selection from unpublished papers of the right reverend Warburton*, publiée par F. Kilvert. Et c'eût été dommage, car le Président y déploie son esprit à l'intention du vénérable auteur de la « *Légation de Moïse* », poussant au paradoxe sa théorie de la retraite funeste au travail (« l'on ne travaille pas toujours à proportion du temps que l'on a à soy et l'on emploie mieux le temps qu'on se dérobe »), ou parlant si joliment de ses rapports avec le célèbre Lord Bolingbroke; « il y a trente ans que nous fîmes connaissance, cette connaissance ne réussit point du tout : elle périt entre nos mains et nous n'en pûmes rien faire ».

Un recueil de ce genre est discontinu par excellence : « Nous nous débattions au milieu d'un émiettement », avoue Mme Durry. Aussi croit-on, en l'ouvrant, avoir tout au plus à y glaner, et c'est seulement après lecture qu'on s'aperçoit de la moisson qu'on y a faite. J'aurais aimé dire la mienne. Suggérons du moins quelques centres d'intérêt.

Les mœurs du passé, d'abord, dans ce qu'elles ont d'opaque. Le *Sans dot!* quel plus amer et plus clair commentaire en donner, que la terrible semonce de Fléchier, reprochant à sa sœur de n'avoir pas élevé sa fille pour le couvent, puisqu'elle ne pourra la doter? Ou bien la Clairon, jouant en pleine guerre pour nos ennemis anglais. Dans ces lettres, écrites pour la plupart par des écrivains, on saisit toutes les attitudes possibles du lettré d'Ancien Régime à l'égard du grand qui le protège; platitude de Marmontel, fidélité dans le malheur chez Crébillon père, accent inimitable et injugeable d'un Piron, « Binbin », le vieil enfant, qui fait rire à gorge serrée en racontant à son protecteur ses maladresses d'aveugle inhabitué.

Voix de Piron, voix de Santeul, on entend la vivacité et l'imprévu de ces amuseurs à travers leurs lettres. Mais c'est un don imparti par le destin selon la plus pure fantaisie : rien n'est plus instructif ici comme ces parentés inattendues de style qu'on découvre, de Malherbe à Mlle Quinault, entre tous ceux-là qui ont eu ce primesaut, cette verdeur, ces foucades, à quoi se reconnaît le vrai épistolier.

Je mets à part les « cris du cœur ». Le recueil de Mme Durry nous en offre de très beaux : le « Ecrivez-moi comme vous me regardez », de Mme du Châtelet vieillissante au jeune Saint-Lambert, et la lucide conclusion de la Clairon à Besenval : « Quelque obligation que je te puisse avoir, nous serons toujours en reste, car ton amour est bien inférieur au mien », et le soupir repentant de la Dumesnil, qui vient de fuir la trop charmante Mme de Migieu, de l'une à l'autre, c'est un nostalgique ou pathétique *Miserere*, un « Pitié pour les femmes » singulièrement émouvant.

Si l'on plonge plus profond dans les eaux de l'histoire, on sera sensible ici peut-être avant tout aux témoignages qui éclairent le triste demi-siècle des guerres de religion. L'humaniste protestant Languet voit se déchirer entre eux les Réformés ; Christofle de Thou, amer, remontre à Catherine de Médicis combien l'autorité royale perd à revenir sur ses actes de justice; La Noue, l'énergique *Bras-de-Fer*, s'inquiète de voir vaciller la paix, à peine revenue : « Car tout bien conté, il n'est guère revenu de profit aux uns et aultres des guerres passées, sinon que nous avons quasi ruiné ce pourquoy nous avons chacun combattu, qui est la religion ».

Bref, à tout coup, l'on capte « ces sortes de signaux que des morts célèbres ou obscurs semblaient nous faire à travers le temps », pour reprendre la belle formule de Mme Durry. Encore fallait-il toute l'érudition de celle-ci pour qu'ils nous parviennent : « le malheureux Cazeaux » dont parle Elie de Beaumont, devient très vite un drame au lieu d'un nom, mais à condition qu'on reconstitue pour nous l'histoire de cet étudiant en droit, amant de Mme de Solar, et que l'abbé de l'Épée accuse d'avoir abandonné sur une route de Picardie l'enfant sourd-muet de la comtesse. Ainsi de tous. Un commentaire exhaustif débrouille nœud à nœud le peloton d'allusions énigmatiques, que comporte presque chaque lettre. Il fallait une information protéiforme pour s'introduire dans des énigmes si diverses. Mme Durry s'est faite ingénieur des Eaux avec Duhamel du Monceau, pour faire comprendre les travaux préconisés sur la Loire; pour commenter avec Euler et d'Alembert les théories musicales de Rameau, il fallait être musicographe et mathématicien; et mathématicien encore pour juger des nouvelles formules d'intégration proposées par Condorcet. Pour éclairer cette masse d'inédits Mme Durry n'hésite pas à recourir à d'autres inédits : c'est dans les papiers du fonds Dupuy qu'elle a trouvé les autres lettres de Saumaise, qui éclairent celle de Mariemont. Sans cesse, il fallait identifier des destinataires inconnus. Veut-on un exemple de ce travail de policier des lettres? De Potsdam, le 26 novembre 1751, Maupertuis remercie son correspondant des extraits biographiques qu'il lui doit sur « notre Maréchal ». Il n'en faut pas plus pour que nous retrouvions ce dernier, le maréchal Von Schmettau, réformateur de l'Académie de Prusse, et dont Maupertuis va prononcer l'éloge; d'autre part, Mme Durry s'en va chercher les témoignages de La Baumelle et du cardinal Passionei, qui attribuent à Formey la faculté qu'a le destinataire, « au sein des plaisirs et des fêtes, de pouvoir écrire avec tant de netteté et de précision ». Dès lors, on incline invinciblement à choisir Formey, parmi les quatre ou cinq académiciens de Berlin capables de renseigner Maupertuis.

S'agit-il de dates à trouver? Je renvoie à l'épître de Chapelle, où l'on pourra mesurer toute l'ingéniosité érudite, qui permet de dater de la comète de 1652 ces pittoresques facéties.

On se doute que de telles enquêtes relèvent d'un travail d'équipe. Mme Durry se plaît à reconnaître les mérites des jeunes Chartistes que le C.N.R.S. a rassemblées sous sa direction. Mais il n'appartenait qu'à elle d'orienter et de pousser les prospections ici ou là, et de monter l'horlogerie infiniment délicate du raisonnement.

Ce travail tout à la fois d'imagination et de précision est stimulant. Il vous sollicite à compléter et à contredire. Voici donc quelques scrupules ou suggestions sur d'infimes détails.

« Sans lieu », la lettre de Diane de France, p. 46? Non, puisque le texte même la date « d'Orléans, ce VII^e d'aoust 1569 ». — Languet n'était-il pas absent de la cour impériale, lorsque Sainte-Aldegonde est venu à Prague? Si oui, il faudrait lire, page 56 : « a qua valde dolui me afuisse... ». — Dans le commentaire de cette même lettre, page 61, est-ce à Télèphe, qu'il faut comparer les Germains? Ils ressemblent bien plutôt à Achille : Luther, ayant blessé grièvement la Papauté, les Luthériens semblent prendre à tâche aujourd'hui, en s'opposant aux Calvinistes, de rendre la vie à la Papauté : « Videntur nostri Saxones eodem modo cum pontificatu agere, quo Achilles cum Telepho egit », etc... — Dans la seconde lettre de Languet, la formule « Mademoiselle dame de vos biens » intrigue Mme Durry (p. 64 sq.) Ne serait-ce pas un jeu de mots sur le nom latinisé et mis au féminin du destinataire, Doneau? *Donnula*, de *donna* pour *domina*, est attesté par Ducange — La lettre de Chapelle est une mine de difficultés, à commencer par le patronyme de l'auteur : est-ce Luillier, comme l'écrivent Tenant de la Tour et les autres éditeurs? est-ce Lhuillier, comme l'écrit Mme Durry? Celle-ci nous fournit toutes les variantes, que présentent les éditions imprimées par rapport au manuscrit, — toutes, sauf une, qui intéresse le nom de l'un des deux destinataires : car dans l'édition de 1697 et dans celle de 1854 (je n'ai pas vu celle de 1692), on lit *Sercelles* et non *Sarcelles*. Mais évidemment, si le manuscrit est de la main de Chapelle — ce qui n'est pas sûr — *Sarcelles* l'emporterait sur *Sercelles*. J'avoue d'ailleurs n'avoir même pas à suggérer pour *Sercelles* l'apparentement hypothétique que Mme Durry propose avec prudence pour *Sarcelles*. — Je relève pages 175-178 l'effet d'un lapsus, qui fait écrire dans le texte « le Nouvelliste creux », et dans le commentaire le « nouvelliste vieux ». Dans ce texte, comme partout ailleurs, Mme Durry a tenu à respecter l'orthographe du manuscrit ; aussi lisons-nous, avec des majuscules :

> Vous aurez veû l'amy Turlin
> Pour le voir le bon *Rondelin*
> Point n'est bezoin de longue veüe
> Si l'avez veu, luy qui n'est gruë
> Ny telescopié *Grimelin*
> Vous en aura dit tout le fin.

Peut-être l'avant-dernier vers, si énigmatique, eût-il été plus clair pour nous, si l'on avait rappelé en note la graphie des éditions imprimées, *grimelin* avec une minuscule et le double sens possible du substantif : jeune écolier ou trafiquant sans envergure. Enfin, si la lettre est de 1652, peut-être eût-il été bon de signaler qu'elle se situe dans une année cruciale de la vie de Chapelle : si l'on doit en croire ses biographes, son père meurt cette année-là, en lui laissant une rente viagère de quatre ou huit mille francs, qui le met à l'abri du besoin et transforme en un épicurien respectable le douteux bohème des années de jeunesse. — Dans la lettre de Richelet, citée p. 331, le vieil érudit, abandonné et qui cherche en vain à faire imprimer en France son *Dictionnaire*, compte visiblement beaucoup sur M. de Mimeure. Je ne connais pas assez sa biographie pour être sûr que Mme de Mimeure tenait déjà rue des Saints-Pères le salon littéraire dont Arouet était un familier avant son exil à Sully; mais si ce salon remonte aux dernières années du XVII^e siècle, on comprendrait mieux pourquoi Richelet songe à Mimeure pour le service littéraire qu'il attend de lui. — Qui est le correspondant de Campistron, auquel celui-ci donne du « Monseigneur »? se demande Mme Durry, p. 348. Pourquoi ne serait-ce pas le duc de Vendôme, dont Campistron est le secrétaire? Mme Durry, qui cite Vendôme à ce titre, a certainement dû penser à lui comme destinataire de la lettre : si elle ne mentionne même pas cette hypothèse, c'est sans doute parce que le duc de Vendôme, à la fin de septembre 1717, est au camp d'Annapes, près de Lille, en même temps que Campistron, qui dès lors, n'avait nul besoin d'une lettre pour lui témoigner la déconvenue qu'il exprime ici. Mais est-on sûr que Vendôme s'interdit toute fugue du camp? — En ce qui concerne Crébillon père, je signale à Mme Durry que le *J'ai pu* par lequel elle résume le début d'une phrase prise à la préface du *Pyrrhus*, ce *J'ai pu* introduit quelque obscurité dans la suite des idées (p. 385), alors que le texte même de Crébillon est clair : « Le sort que le Public a daigné faire à *Pyrrhus*, tout brillant qu'il a été, n'est point encore aussi touchant pour moi, que le plaisir de vous offrir un ouvrage applaudi et de pouvoir par ce présent vous donner une marque plus éclatante des sentiments », etc. — La lettre de Mlle Clairon offre deux énigmes parallèles : le *Chère maman* et le *Cher papa*. Mme Durry explique avec beaucoup de vraisemblance (p. 436 sqq.) que la Clairon appelle Besenval *maman* en jouant sur *m'aman(t)*. Mais dès lors, il est inutile de s'interroger sur la date de mort du père de Besenval; le *Cher papa* ne peut être qu'un homme de l'âge de la « chère maman », et sans doute un de ses plus intimes familiers. Je ne crois pas d'autre part, que le major dont il est question dans cette lettre puisse être Desplaces; car si j'ai bien compris la note de Lefebvre (*Histoire du théâtre à Lille*, t. I, p. 231, 1), ce Desplaces, qui succéda dans les faveurs de la Clairon à deux officiers du Royal-Wallon, n'a rien à voir avec les gardes suisses; or, la phrase de la Clairon semble bien se rapporter à un Suisse : « Nous buvons tous les jours à ta senté et celle du majord et quel que fois a tous les Suise. Il n'est non plus question de français et d'anglais parmi nous que si nous n'en avions jamais vûe » (p. 436). — Dans la lettre de Mme du Châtelet à Saint-Lambert, la date de « Ce Samedi » est portée en tête de la lettre même, alors que le commentaire (p. 466) n'attribue cette date qu'au premier post-scriptum.

C'est se donner volontairement un rôle ingrat que de jouer ainsi les regratteurs de virgules; et c'est par la force des choses trahir un livre aussi vivant, que d'isoler les détails érudits dont tout le prix vient de ce qu'ils y forment faisceau et y recomposent grâce au très grand talent de Mme Durry la vie frémissante de tous ces feuillets endormis dans des cartons d'archives.

ROBERT RICATTE.

## DEUXIÈME PARTIE

# DOCUMENTATION PÉDAGOGIQUE

# Quelques cadres d'étude pour « Les Caprices de Marianne »

### I. — L'ÉTABLISSEMENT DU TEXTE

Un problème important se pose d'emblée. Nous avons le choix, pour cette pièce, entre plusieurs textes, avec des variantes très nombreuses. Lequel est le meilleur? lequel devons-nous adopter? Une analyse critique s'impose.

#### *A.* — LES ÉDITIONS SUCCESSIVES.

**Du vivant de Musset.** Publication préoriginale dans la *Revue des Deux Mondes*, le 15 mai 1833 ; texte repris dans la seconde livraison du *Théâtre dans un Fauteuil* en 1834 ; réimprimé chez Charpentier en 1840 avec quelques variantes parmi les *Comédies et Proverbes*. Puis onze ans s'écoulent : Musset remanie la pièce en vue d'une représentation, établit en 1851 un manuscrit destiné à la censure (et retrouvé par M. Jean Richer), donne la même année chez Charpentier un nouveau texte en édition séparée et en 1853 un texte encore « revu et corrigé », dans la réimpression des *Comédies et Proverbes*. Faut-il adopter le premier texte, celui de 1833-1840, ou le texte remanié, celui de 1851-1853? La Comédie-Française, jusqu'en 1878 au moins, joue la version établie pour la scène. Que vont faire les éditeurs posthumes?

**Après la mort de Musset**. En 1865, Paul de Musset (*Œuvres complètes* de son frère, tome III) est revenu au texte primitif en imprimant entre crochets les passages supprimés par la suite et en publiant dans un appendice les additions et variantes prévues pour la représentation ; mais son édition est fautive et incomplète. En 1908, Gustave Michaut établit une véritable édition critique en publiant, lui aussi, le texte primitif, celui de 1833-1840 (pratiquement celui de 1840) ; il donne en italique les passages supprimés dans l'édition de 1851 et en bas de page les variantes. En 1934, l'édition de Pierre Gastinel reproduit également le premier texte et rejette en appendice les variantes ultérieures. La Comédie Française, à partir de 1878, a généralement pris pour base la version originale, avec des aménagements imposés par les nécessités de la mise en scène.

#### *B.* — COMPARAISON ENTRE LE TEXTE PRIMITIF ET LE TEXTE REMANIÉ.

On discerne fort bien en général les raisons des modifications apportées ; elles sont diverses ; nous en distinguons de quatre sortes.

**Modifications entraînées par les exigences matérielles de la représentation.** La pièce primitive, découpée en tableaux, comportait six ou sept décors : une rue devant la maison de Claudio ; la maison de Coelio ; le jardin de Claudio ; une rue ; une autre rue ; chez Claudio ; un cimetière. En outre, l'action s'étalait sur plusieurs journées. Pour des raisons, non de doctrine, mais de commodité, Musset va renoncer à cette liberté shakespearienne et revenir aux classiques unités de lieu et de temps. La pièce remaniée se déroule en une seule journée, sur une place devant la maison de Claudio. Cette simplification de la mise en scène entraînait nécessairement certains changements dans le texte. Voici quelques exemples :

*Acte I, scène I.* (Edition Pierre Gastinel, Librairie Les Belles Lettres, p. 135) : ces orangers verts, cette fraîche cascade → vos orangers verts.

*Acte II, scène* 3 (p. 174) : Cette urne d'albâtre, couverte de ce long voile de deuil, est sa parfaite image → Posez sur sa tombe une urne d'albâtre couverte d'un long voile de deuil, ce sera sa parfaite image.

Il devenait nécessaire, d'autre part, de ne pas faire baisser le jour trop vite :

*Acte II, scène I* (p. 156) : *la phrase* La nuit arrive en poste *est supprimée.*

*Acte II, scène* 3 (p. 162) : *la proposition* lorsque le soleil est couché *est supprimée.*

Enfin, il fallait modifier le découpage scénique, en ménageant les enchaînements et les transitions indispensables ; se résigner aussi à supprimer des scènes qui contrariaient les exigences du décor unique (notamment plusieurs scènes du second acte où paraît Coelio, si bien que ce personnage voyait son rôle réduit de fâcheuse manière).

**Modifications imposées par des scrupules moraux.** Pour satisfaire, sans doute, aux volontés de la censure, peut-être aussi pour suivre les conseils d'amis pudibonds, Musset a consenti à atténuer certaines audaces de la rédaction primitive. Il est même allé fort loin dans cette voie et l'on a peine à croire que le théâtre, même à l'époque, n'aurait pu s'accommoder d'une liberté plus grande. Il supprime, en particulier, diverses allusions à l'ivresse d'Octave :

P. 127 : Quelle vie que la tienne ! Ou tu es gris, ou je le suis moi-même. — Ou tu es amoureux, ou je le suis moi-même. — Plus que jamais de la belle Marianne. — Plus que jamais de vin de Chypre.

P. 128 : Veux-tu des conseils ? Je suis ivre.

P. 132 : L'ivresse et moi *devient* La folie et moi ; et de lutter avec le vin *devient* et de chercher sa raison ; mon caractère est d'être ivre *devient* je n'ai de raison que ma fantaisie.

Il supprime ou corrige, de même, comme s'il adaptait sa pièce pour un patronage, toute allusion un peu libre à l'amour. La vieille Ciuta est remplacée par le valet Pippo ; « il n'est pas besoin de dire pourquoi », écrit Paul de Musset ; le mot « entremetteuse » disparaît (p. 125). Disparaissent aussi les propos inspirés par une philosophie libertine (p. 131 : *de* n'est-ce pas une vieille maxime parmi les libertins, que toutes les femmes se ressemblent *jusqu'à* : deux yeux bleus, deux lèvres vermeilles, une robe blanche et deux blanches mains ; p. 137 : Pourquoi n'aimerais-je pas Claudio ? C'est mon mari. — Pourquoi n'aimeriez-vous pas Coelio ? C'est votre amant). Enfin sont pourchassées toutes les libertés de langage :

P. 148 : je lui appartenais *(supprimé)*.

P. 149 : je serai sa maîtresse → je l'aimerai.

Si je me rends, que dira-t-on de moi ? *(supprimé)*.

P. 150 : et qu'avant de jeter au vent la poussière de sa fleur chérie, il faut que le calice en soit baigné de larmes, épanoui par quelques rayons de soleil, entr'ouvert par une main délicate *(ces images enveloppées de poésie pouvaient passer pour scabreuses et ont été supprimées)*.

Une femme ; c'est une partie de plaisir ! → Une femme, c'est une distraction.

Voilà une belle nuit qui passe → Voilà une belle fantaisie qui passe.

P. 151 : vous m'apporterez une certaine Rosalinde → vous remettrez ceci de ma part *(Il lui donne un feuillet de ses tablettes)* à une certaine Rosalinde.

P. 156 : pas une de vos maîtresses *(supprimé)*.

une certaine Rosalinde, qui me sert de maîtresse → une certaine Rosalinde, qui est de mes amies.

P. 158 : Une femme n'est-elle pas aussi un vase précieux, scellé comme ce flacon de cristal ? etc. *(cette longue comparaison poétique d'une femme avec une bouteille pouvait passer pour licencieuse et a été supprimée)*.

vous conduiront chancelant et sans force dans les bras d'une fille de joie → vous conduiront à quelque banal semblant de plaisir.

P. 165 : Je veux prendre un amant → Je veux me mettre à la mode.

P. 169 : Tu es l'amant de Marianne → Notre cause est gagnée.

P. 175 : Mais non pas dans mon cœur, Octave. Pourquoi dis-tu : Adieu l'amour ? → En êtes-vous bien sûr, Octave ? Pourquoi dites-vous : adieu l'amour ?

**Modifications imposées par des scrupules religieux ou sociaux.** La censure eût été sévère pour les allusions désinvoltes aux cérémonies et pratiques de la religion :

P. 131 : C'est une mince poupée qui marmotte des *Ave* sans fin → C'est une mince poupée qui ne fait rien qu'à sa guise, un véritable enfant gâté.

P. 151 : Drig ! drig ! quel ennui que ces vêpres ! *(supprimé)*.

P. 172 : trouvez-vous à midi dans un confessional de l'église → trouvez-vous à midi derrière le jardin.

Musset supprime en particulier des comparaisons entre le monde profane et le monde sacré : p. 149 : et le jour où, comme une Galatée d'une nouvelle espèce, vous deviendrez de marbre au fond de quelque église, *etc.*, p. 151 : je suis triste comme une procession ; p. 157 : N'en riez pas, ce sont les larmes du Christ en personne → N'en riez pas ; c'est du lacryma Christi, ni plus ni moins, et délicieux; et même des clichés fort innocents, comme « par le ciel » (p. 147) !

Dans un autre ordre d'idées, l'auteur ménage les susceptibilités éventuelles de la magistrature en remplaçant, par exemple, « juge de paix » par « conseiller » et « juge en cour royale » par « podestat chez nous » (P. 142-143).

**Modifications entraînées par des scrupules d'ordre esthétique.** Ce sont celles qui se justifient le mieux, parfois du moins. Musset tend à supprimer des mouvements lyriques d'un goût discutable (p. 140, *Coelio parlant à sa mère* : Sous ces cheveux argentés... l'œil reconnaît encore le port majestueux d'une reine, et les formes gracieuses d'une Diane chasseresse) ; des images baroques ou triviales (p. 130 : il y a une grande différence entre mon auguste famille et une botte d'asperges ; p. 138 : comme un chien de basse-cour à qui l'on dispute l'os qu'il veut ronger). Les deux dernières suppressions sont regrettables à mon avis.

D'une façon générale, on constate la supériorité incontestable de la première version. Les aménagements dramatiques sont réalisés aux dépens de la vraisemblance (tout se passe sur la place publique, même la confidence d'Hermia, même la dernière démarche de Marianne auprès d'Octave) et de l'intérêt psychologique (rôle de Coelio mutilé). Les aménagements qui s'expliquent par des raisons d'ordre moral ou social sont obtenus aux dépens de l'intérêt psychologique (la dévotion de Marianne, le penchant d'Octave pour le vin n'apparaissent plus) et du relief (les expressions substituées sont souvent fades et plates). Les aménagements commandés par des raisons littéraires eux-mêmes ne sont pas toujours bien venus, surtout lorsque Musset leur sacrifie une fantaisie dont le jaillissement constitue peut-être sa plus exquise originalité. Il n'est donc pas permis d'hésiter entre les deux textes. *Les Caprices de Marianne* doivent être étudiés dans la version originale.

## II. — LA STRUCTURE DRAMATIQUE

Comment la pièce est-elle construite ? Quelle est son unité ? Il est possible, sans l'analyser en détail, de faire apparaître le métier ou le sens dramatique de Musset.

### A. — L'EXPOSITION.

Rapide, aisée, simple, elle est achevée avant que ne se termine le premier tableau. Elle est constituée par les scènes suivantes : démarche

de Ciuta auprès de Marianne et sèche réponse de Marianne ; apparition de Claudio ; rêverie de Coelio, qui, ensuite, avoue son secret à Octave et implore l'aide de son ami. Les principaux caractères sont déjà esquissés : Marianne apparemment indifférente et fière ; Coelio timide et tendu ; Octave libertin et loyal ; Claudio ridicule et odieux. La situation est définie : Coelio, amoureux de la cruelle Marianne, confie ses intérêts à Octave.

*B.* — **L'ACTION.**

Tout s'ordonne autour d'une suite d'entretiens entre Octave et Marianne.

**Première démarche et premier échec d'Octave** (p. 133 sq.).

Octave parvient à se faire entendre, mais il essuie une réponse impitoyable ; il est ébloui. — Suivent des scènes où apparaissent la détresse de Coelio (Hermia lui parle d'un ami infidèle) et la sottise de Claudio. Péripétie : Marianne dénonce Octave à Claudio, qui prend des mesures de défense.

**Deuxième démarche et deuxième échec d'Octave** (p. 148 sq.).

Octave plaide plus longuement la cause de Coelio et il essaie d'éveiller la jalousie de Marianne : l'artifice échoue ; l'orgueil de Marianne se révolte ; elle s'indigne qu'on en use ainsi avec elle et elle renvoie le négociateur décontenancé. Octave croit la partie perdue et va conseiller à Coelio de renoncer. La première fois, il s'était heurté à l'indifférence de Marianne ; cette fois-ci, il a suscité son indignation.

**Première démarche et première défaite de Marianne** (p. 156 sq.).

Marianne, maintenant, prend l'initiative d'une conversation. Elle veut montrer à Octave qu'elle n'est pas une femme facile. Octave riposte et lui oppose sa propre philosophie. Sans doute est-il bien éloquent, car elle ne trouve rien à répondre. Est-elle persuadée ? Non sans doute, mais troublée. Qu'allait-elle faire aussi, en engageant un nouvel entretien ! elle a préparé elle-même cette première défaite. — Péripétie : Claudio laisse éclater sa jalousie, traite grossièrement Marianne, dont la fierté se dresse ; par bravade, du moins le croit-elle, elle décide de prendre un amant ; mais en réalité elle commence à aimer Octave.

**Deuxième démarche et deuxième défaite de Marianne** (p. 162 sq.).

Marianne, cette fois, appelle Octave, le provoque, lui livre son écharpe en gage. Octave est presque embarrassé : c'est plus qu'il n'en demandait ! Mais son amitié va faire en sorte que l'abandon de Marianne profite à Coelio.

*C.* **LE DÉNOUEMENT.**

Une péripétie tragique entraîne la mort de Coelio ; des scènes de mouvement se succèdent et préludent au dernier entretien d'Octave avec Marianne (p. 174). Octave désemparé pleure son ami ; Marianne déconcertée s'offre à Octave et se voit repoussée; elle subit une double et définitive défaite, qui l'atteint à la fois dans son orgueil et dans son amour.



Ainsi, sous l'apparente fantaisie, la structure de la pièce est rigoureuse. C'est le secret du génie dramatique : on ne s'aperçoit pas de l'artifice ; on est pris tout entier par le spectacle. Suivons maintenant le drame dans sa continuité.

## III. — ÉTUDE SCÈNE PAR SCÈNE

**ACTE I, SCENE I.**

**Marianne, Ciuta.**

Présentation de Marianne. Que juger d'elle, d'après son attitude ?

Il est tout naturel qu'elle éconduise Ciuta. Ainsi procèderait toute honnête femme. Si Coelio l'abordait lui-même, ainsi, dans la rue, elle aurait encore lieu de se froisser. Qu'il ait recouru à une entremetteuse professionnelle atteste, de sa part, une rare maladresse. Marianne est mariée et son mari est un personnage sérieusement assis dans la ville ; que penserions-nous d'elle, si elle acceptait un hommage public de cette sorte !

Les termes de la réponse, pourtant, sont révélateurs de son caractère. Marianne ne se contente pas de riposter sèchement ; d'emblée, elle menace. Serait-ce qu'elle ne se sentirait pas sûre d'elle ? Je ne le pense pas. Mais elle se montre fort attachée aux convenances et trouve de bon ton d'invoquer la protection que, légalement, son mari lui doit. Elmire, dans Tartuffe, professait qu'en règle générale une honnête femme doit éviter de troubler le « repos » de son mari et se défendre seule. Marianne en juge autrement. Sa réaction prouve, plus encore que son honnêteté, sa pruderie.

**Coelio, Ciuta.**

Ciuta et Coelio jugent tous deux Marianne. « Cruelle », dit Coelio : c'est le langage traditionnel de la galanterie. « Dévote et orgueilleuse », dit Ciuta. Dévote, nous avons pu nous en apercevoir, car elle sortait « un livre de messe à la main ». Orgueilleuse, elle l'est aussi, mais Ciuta anticipe : nous ne pouvons conclure de son refus à son orgueil. Ou du moins, un orgueil semblable, qui consiste à ne pas accepter les avances du premier venu (même avec la caution bourgeoise de Ciuta !), n'a vraiment rien d'exceptionnel.

**Claudio, Tibia.**

Entrée de grotesques. *Tibia* joue en somme le rôle classique du confident : il contredit son maître pour faire rebondir la conversation : Claudio manifeste-t-il des soupçons ? il le rassure ! (oh ! que non !) quitte à l'alarmer lorsque Claudio sera rassuré. Son maître lui reconnaît « beaucoup d'esprit », mais c'est pour faire rire. Tibia est bel et bien un niais. *Claudio*, lui, se montre à la fois sottement soupçonneux (il n'a aucune preuve que Marianne le trahisse et répète pourtant que son déshonneur est public) et méchant (sur une simple alerte, il médite un dessein d'agression et parle d'une « épouvantable trame »). En outre, il est dépourvu de toute délicatesse : il s'indigne que sa femme puisse se conduire mal, « après les cadeaux » qu'il lui a faits. Dans ces conditions, la « douleur » dont il se plaint nous amuse, parce que c'est la douleur d'un personnage déplaisant. — Observons qu'au point de vue dramatique le dénouement est annoncé de très loin : Coelio sera

victime, en effet, d'une « épouvantable trame ». Cette scène crée une vague attente de quelque chose.

**Coelio, seul.**

A une scène comique succède un monologue lyrique ; Musset mélange les tons, ou plutôt les entrelace, les superpose. — Coelio est un amoureux transi. Sa silhouette sombre est bien romantique. Sa nostalgie, sa poésie, ressemblent à celles de René. Il n'est pas René cependant. L'objet de son désir n'est pas vague. D'ailleurs il n'éprouve aucune complaisance à se sentir tel qu'il est. Il souffre et voudrait se libérer de sa souffrance ; mais il ne trouve pas en lui-même la force de tenter sa chance : aussi a-t-il follement confié ses intérêts à Ciuta. Maintenant il va les confier à un ami, ce qui, en principe, ne présente guère moins d'inconvénients.

**Coelio, Octave.**

*Préliminaires* (répliques 1 à 9).

Octave a l'initiative de l'entretien. En un mot, il résume le caractère de Coelio ; ce mot est « mélancolie » (Coelio est bien un enfant du siècle). L'adjectif « gracieuse » qui l'accompagne est semi-ironique ; la mélancolie peut passer pour une élégance ; mais pas chez Coelio, qui souffre profondément. — Coelio ne relève pas la légère impertinence du propos : d'ailleurs il suit son rêve et s'adapte mal à toute conversation. — Les deux caractères se heurtent affectueusement dans des répliques brillantes : Octave a « un pied de rouge » sur les joues, c'est littéralement exact, car il s'est fardé pour le carnaval ; Coelio a « un pied de blanc », entendons par là qu'il a un teint blafard qui sied à sa détresse. Même jeu dans les répliques suivantes : Coelio formule de nouveaux reproches : « Quelle vie que la tienne ! » et il est assez perspicace pour discerner l'ivresse d'Octave ; mais tout ivre qu'il soit, Octave n'est pas moins perspicace et discerne la passion de Coeli.o « Ou tu es amoureux ou je le suis moi-même » (pas de danger à ce propos ; de même, Coelio ne saurait être gris...). Le dialogue se poursuit toujours scintillant, toujours plein d'allant, avec un apparent désordre qui reproduit le caractère primesautier d'une conversation ; en réalité, il est conduit avec une parfaite rigueur par le dramaturge.

*Digression* (répliques 10 à 17).

Coelio voudrait aller à l'essentiel : « J'ai un service à te demander ». Mais le déroulement de la scène ne peut pas être aussi abrupt, aussi nu. Le lyrisme de Musset va jaillir. Dans ce jaillissement, les caractères de ses deux personnages vont mieux apparaître. Octave est un jeune fou dont il n'est pas facile de fixer l'attention ; il a perdu l'habitude des propos sérieux ; il est naturel qu'il prolonge le persiflage, sans s'aviser tout de suite que Coelio souffre. Quant à Coelio, conformément à la logique de son propre rôle, il continue à prêcher, s'attirant une nouvelle réplique cinglante et facile (« Jamais de ma propre main... »), pur jeu de langage ; mais tout est bon à Octave pour rire. Ainsi chacun infléchit la conversation selon son tempérament. — Le dialogue s'élargit cependant : Octave, puis Coelio, vont se définir dans deux tirades, l'une fantaisiste, l'autre douloureuse. Octave évoque sa vie dangereuse et solitaire parmi l'agitation du monde ; il a conscience des menaces qui pèsent sur lui, mais il ne s'attarde pas à y songer : que lui importent les conseils, la morale ? Cette lucidité, d'ailleurs, révèle un arrière-fond de tristesse et d'inquiétude ; nous verrons que son libertinage est un masque. — Deux répliques brillantes isolent la réponse de Coelio, d'un ton tout différent ; il décrit sa passion, qui s'oppose à la dissipation d'Octave.

En même temps nous sont proposées deux images de Musset : Octave, libertin résolu, mais assez lucide pour se dédoubler et se juger, comme l'auteur de *La Nuit d'Août* ; Coelio, amoureux mélancolique, mais assez obstiné pour attendre, loin de son « cabinet d'étude », la grande aventure, celle qui pourrait donner un sens à sa vie. Nous sommes en 1833. Musset a fait la connaissance de George Sand. Dans ses lettres, il lui écrit en substance : « je suis Coelio » et elle lui répond, quand il se déclare à elle : « N'est-ce pas encore là un caprice d'Octave ? ». Il sait, d'ailleurs, qu'il est *à la fois* Octave et Coelio. La même année a paru *Rolla* et Rolla est bien, dans le même personnage, Octave et Coelio : il mène une vie de libertinage dont il a honte et se trouve conduit au suicide ; il apparaît alors comme un Octave tragique, un Octave qui s'est engagé sans remède dans la voie de la débauche ; mais il rencontre une malheureuse fille de quinze ans et, au dernier moment, il découvre l'amour, Coelio se réveille en lui : trop tard, hélas ! — Ce fragment des *Caprices de Marianne* est donc un témoignage personnel parmi d'autres. L'écrivain se confie indirectement à nous, sans sacrifier le mouvement naturel du dialogue. Mais dans la suite de la scène l'intérêt dramatique va prendre le pas sur l'intérêt psychologique et autobiographique.

*Discussion* (répliques 17 à 43).

Cet étourdi d'Octave finit tout de même par être alerté. Le nom de Marianne l'a frappé. Il le répète. Il s'avise que la bien-aimée d'Octave est sa propre cousine. « Claudio est fait exprès », ajoute-t-il ; propos apparemment confus : exprès pour qu'elle soit ma cousine ? Oui, littéralement. En réalité, exprès pour être trompé, le cousinage offrant une commodité supplémentaire pour l'accomplissement de sa disgrâce conjugale. — Coelio maintenant lui donne quelques indications sur Marianne et nous apprenons qu'elle sort du couvent, comme Camille : elle est donc très jeune ; elle n'est plus une jeune fille, sans doute, mais son cœur demeure neuf et nous nous expliquons ainsi la raideur juvénile de son attitude (comme nous nous expliquerons ainsi ce rêve d'absolu qui lui fera, à elle aussi, chercher l'amour). Elle aime son mari, ajoute Coelio : du moins fait-elle profession de l'aimer.

Octave est sceptique sur la sincérité de ce sentiment et sur la fermeté de sa vertu : « Ouais ! » : il n'a aucun motif précis pour taxer Marianne d'hypocrisie, mais, en libertin qu'il est, il pense que toutes les femmes sont disponibles, en principe, et à condition qu'on sache s'y prendre avec elles. Aussi est-il prêt à prendre l'initiative d'une démarche : « Faut-il lui parler en ta faveur » ; mais il ne trouve pas d'écho immédiat. Coelio ne répond pas, en effet :

sans doute appréhende-t-il la démarche autant qu'il la souhaite ; et puis, il poursuit sa rêverie... On notera la force avec laquelle il décrit les effets physiques de la passion : « ma gorge se serre et j'étouffe, comme si mon cœur se soulevait jusqu'à mes lèvres » ; Musset a éprouvé cela. Octave aussi d'ailleurs. Ce libertin aurait-il lui-même aimé jadis ? se serait-il réfugié dans le libertinage après une déception d'amour ? Ainsi s'expliquerait alors la profondeur de sentiment qu'il saura montrer, et dont nous avons déjà perçu des signes. Mais à vrai dire, il voit plutôt l'amour comme une chasse, non comme une attente exaltée.

Coelio maintenant s'épanche, tout en suivant le fil de sa pensée ; il s'abandonne à un élan lyrique, inspiré par la philosophie allemande, et achève sa tirade en un cri pathétique. A son désarroi s'oppose la sagesse d'Octave, qui cherche les moyens possibles de le vaincre. Il en voit trois : escalader les murs, écrire une lettre, demander une diversion à l'aimable Rosalinde. Il les énonce par acquit de conscience, semble-t-il ; et Coelio n'a pas de mal à lui répondre. Il se décide alors à aborder Marianne. Les dernières répliques de la scène apportent quelques touches au caractère d'Octave : ce gai compagnon est capable d'échapper à son ivresse et met une vraie solennité dans sa promesse finale ; à celui de Coelio aussi d'ailleurs : ce personnage assez confiant en apparence pour charger son ami d'une mission délicate entre toutes est assez inquiet pour se demander en même temps s'il ne va pas être trahi.

Toute la scène est conduite admirablement. La conversation, capricieuse, bondissante, va pourtant à son but. En même temps sont peints dans leur vérité complexe Coelio et Octave : l'un passionné, tendu, un peu prêcheur, timide, irrésolu et en quelque sorte voué au malheur ; l'autre léger, spirituel, vain avec délices, libertin délibéré ; avec cela généreux, loyal et plus profond sans doute qu'on ne pourrait le croire.

**Octave, Marianne.**

*Préliminaires* (répliques 1 à 7).

Octave aborde Marianne. Au rebours de Coelio, il n'est pas timide avec les femmes. C'est qu'il les méprise. Il est habitué à les interpeller, à leur faire des compliments semi-impertinents (« princesse de beauté »). Il est habitué aussi, sans doute, à se faire éconduire. Mais cette fois il veut absolument être entendu et donne bien vite ses références : « je suis cousin de votre mari ». — Marianne répond avec réserve et, quand il s'est nommé, se montre peu curieuse ; elle le renvoie à Claudio sans vouloir s'aviser qu'il est aussi, après tout, son cousin à elle. Puis, quand Octave a ajouté quelques mots énigmatiques, loin de donner dans le piège tendu à sa curiosité et à son amour-propre, elle se dérobe par une réplique glaciale, presque cinglante, qui coupe court à l'entretien. Mais l'insistance d'Octave permet un rebondissement du dialogue.

*Le message de Coelio* (répliques 7 à 15).

La conversation prend un ton légèrement précieux : lorsqu'il s'agit de propos galants, on est vite vulgaire ou grossier, si l'on n'est précieux. « Cruelle Marianne ! vos yeux ont causé bien du mal... Que vous avait fait Coelio ? » Ne dirait-on pas du Voiture ? La femme est une cruelle, même si elle n'exerce aucune rigueur, par sa seule présence, par son seul rayonnement, qui jette le trouble dans les cœurs. Octave insiste sur ce thème : on croirait qu'il veut étourdir la belle par son éloquence et par sa poésie. — Mais Marianne n'est pas si facile à prendre et ce moyen échoue ; elle se doute bien de ce qu'Octave voudrait lui dire et cherche à lui faire prononcer les mots qui lui permettraient de se détourner dans un joli geste de vertueuse indignation. Octave finit par se montrer audacieusement explicite (réplique 15).

*Les vaines instances d'Octave* (répliques 16 à 30).

Quoique fort peu encouragé, Octave ose insinuer que Coelio a du charme, mais il est trop fin pour appuyer et pour s'attirer une protestation telle que : « croyez-vous qu'il suffise qu'un homme soit séduisant pour que je lui cède ? » Il croit bon de dire plus nettement que Coelio est malheureux, pour tenter d'éveiller la pitié de Marianne. Je ne sais si c'est là un bon calcul. Amour et pitié ne vont guère ensemble. Marianne d'ailleurs réplique avec dureté. A sa défense : « Est-ce ma faute s'il est triste », Octave répond en sophiste : « Est-ce sa faute si vous êtes belle » (on songe au *Jeu de l'Amour et du Hasard* : « Laisse-là ton amour. — Quitte donc ta figure. ») Le jeu précieux continue : la femme aimée est tenue pour responsable du malheur de celui qui l'aime. — Mais voici maintenant une question indiscrète d'Octave : « Quel âge avez-vous, Marianne ? » Elle permet d'avancer un nouvel argument : profitez de la chance qui s'offre, car la vie est courte. Marianne comprend à merveille et renvoie la balle très adroitement : « pour mettre le temps à profit... ». Octave se laisse alors entraîner à une provocation dangereuse : « Vous n'aimez point Claudio » ; il est contraint de se montrer plus audacieux qu'il ne l'aurait voulu peut-être et fournit à Marianne un bon motif pour rompre décidément le cours du débat.

La défaite d'Octave est complète. Il y a plus grave, pourrions-nous craindre : « Ma foi, ma foi ! elle a de beaux yeux. » N'est-il pas touché, ce libertin ? ne va-t-il pas aimer, trahir peut-être, qui sait ? Non ! c'est une fausse piste. Mais il est bon qu'Octave, d'emblée, ne soit pas indifférent au charme de Marianne. Sa loyauté n'en aura que plus de valeur, lorsqu'à la fin de la pièce Marianne pourra sembler à sa merci.

**SCÈNE II**

**Hermia, plusieurs domestiques, Malvolio.**

L'intérêt de cette conversation entre Hermia et son intendant est de nous expliquer le caractère de Coelio par celui de sa mère. Malvolio est sévère pour ce jeune homme qui passe ses nuits dehors ; mais Hermia le défend : ce fils est sa seule passion, dirait-on, comme Marianne est la seule passion de son fils. Bien des mères sont ainsi, surtout lorsqu'elles sont privées de leur mari ; il entre on ne sait quelle tendresse complexe dans leur amour maternel. Les effets de cette tendresse sont souvent funestes : on va le voir à propos de Coelio.

**Hermia, Coelio.**

Cette nouvelle scène suggère des remarques analogues. Avec une sollicitude infinie, Hermia interroge son fils sur ses plaisirs de la journée et

fait discrètement appel à ses confidences. Elle-même se confie, lui conte une crise qu'elle a connue autrefois. Ces aveux d'une mère sont presque choquants ; ils sont, en tout cas, inopportuns. Hermia se conduit avec Coelio comme une sœur ou une amie. Nous pressentons qu'il a dû en être ainsi depuis qu'elle est veuve et qu'il a manqué, de ce fait, à Coelio une direction ferme. Ainsi choyé, enveloppé de tendresse féminine, il a appris à cultiver en lui sa mélancolie, à s'abandonner à sa sensibilité. Il est devenu étrangement vulnérable et sa mère, sans s'en douter, a préparé son malheur.

La confidence qu'elle lui fait, notamment, produira un effet désastreux. Elle raconte l'histoire d'un amant qui s'est cru trahi par son ami et qui a voulu mourir. Or nous savons que Coelio appréhende une trahison d'Octave. Sans le vouloir, sa mère l'habitue à cette idée et rend d'avance plus plausible le malentendu dont il mourra. Notons une fois de plus l'habileté dramatique de Musset. Le spectateur ignore comment va se dérouler la pièce. On avive sa curiosité en l'inquiétant, comme on l'a déjà fait. On continue à le lancer sur la fausse piste de l'ami trahissant son ami. Ce thème serait dramatique et vraisemblable aussi ; mais nous aurions une autre pièce. La fidélité d'Octave n'en apparaîtra que plus frappante.

**SCÈNE III.**

**Claudio, Tibia.**

Nouvelle scène de grotesques. Un signe particulier de ces grotesques est qu'ils n'ont pas de cervelle, donc pas de suite dans les idées : voilà Claudio rassuré sans raison, comme il était jaloux sans raison. De même, ces personnages sont incapables d'avoir une conversation suivie (lire à ce sujet une analyse très précise de Lafoscade, dans son livre sur *Le Théâtre de Musset*, p. 260). L'automatisme est la clef de leurs caractères et la clef de leur comique. Ils sont des robots, ils ne réagissent pas humainement aux situations. Aussi font-ils rire. Mais cette inhumanité peut entraîner des effets tragiques, ainsi qu'il apparaîtra. — Dramatiquement, l'effet de cette scène est divertissant, au sens propre du terme ; elle ne fait pas avancer l'action.

**Marianne, Claudio; puis de nouveau Claudio, Tibia.**

Marianne met à exécution sa menace et se plaint à Claudio de la démarche d'Octave. Elle provoque ainsi les mesures défensives qui préparent le dénouement.

**ACTE II, SCÈNE I.**

**Octave. Ciuta.**

Il faut admettre que, pendant l'entr'acte, ou tandis que se déroulait l'acte premier, Ciuta a eu un nouvel entretien avec Coelio. Elle a pu se rendre compte qu'il était désespéré. De fait, ses affaires n'ont pas du tout avancé depuis le début de la pièce, d'où l'importance des entretiens à venir entre Octave et Marianne.

**Octave, Coelio, Ciuta.**

Scène très brève, pathétique dans sa brièveté même. Coelio, toujours vêtu de noir, passe comme une ombre, image vivante de la mort qui le guette déjà.

**Octave, Marianne.**

Octave va-t-il être plus heureux dans cette nouvelle conversation? Quel argument nouveau a-t-il trouvé pour revenir à la charge?

Cet argument, il l'énonce dès la première réplique. Octave a décidé de piquer Marianne par le dépit. Son raisonnement est simple et repose sur une observation : certaines femmes, dans leur « caprice », refusent d'aimer l'homme qui les aime et sont prêtes à aimer celui qui ne les aime pas. Octave croit discerner que Marianne est capable d'un de ses caprices. En réalité, il n'a pu pénétrer le fond de son caractère et se trompe même lourdement. Sans doute a-t-il l'habitude de filles frustes que l'on peut traiter cavalièrement et conquérir par des artifices grossiers. Marianne n'est pas ainsi faite : elle ne manque pas de finesse et perce à jour la ruse un peu naïve de son partenaire. Sa défense demeure excellente. Au premier acte, elle ripostait par une froideur glaciale. Dans cette nouvelle scène, elle fait appel à une ironie redoutable, qui montre à Octave la vanité de son insistance. Cette ironie, d'ailleurs, laisse deviner autre chose. Marianne est fort mécontente qu'on la traite de la sorte ; elle est outrée du procédé qui consiste à mettre un tiers entre elle et celui qui prétend l'aimer (peut-être serait-elle plus clémente si Coelio défendait lui-même sa cause). Aussi souligne-t-elle l'étrangeté du procédé : sa réaction est très juste et très féminine (nous aimons moins, dans ces premières réparties, la mièvrerie précieuse de l'image par laquelle l'amour de Coelio est comparé à un « pauvre enfant à la mamelle »).

Octave attaque toujours, cependant. Il reproche à Marianne son indifférence (réplique 9). Voilà, selon lui, le secret de Marianne, femme de marbre, dépourvue de sensibilité. Comme il est maladroit encore! Ne voit-il pas qu'il accroît la fureur de Marianne? De nouveau, il se trompe sur elle, car elle n'est pas incapable d'aimer, et nous nous en apercevrons. Ainsi se prolonge le malentendu. L'ambassadeur n'a vraiment pas toute la diplomatie nécessaire pour mener à bien son ambassade.

Maintenant, c'est Marianne qui attaque, à la grande confusion d'Octave (réplique 12). Son argumentation, à elle, est très forte, puisqu'elle montre à Octave la grossièreté de son procédé. En vérité je n'ai pas de chance, semble-t-elle dire ; mais le tour est encore ironique et laisse entendre : c'est un peu fort! En exprimant son indignation, elle laisse bien voir le fond de son caractère. Marianne a l'orgueil de croire qu'elle « vaut quelque chose ». Elle ne veut pas être traitée comme une courtisane, mais comme une femme libre et fière, qui veut choisir, non être choisie. Tout est là, au fond. « L'honnêteté, la foi jurée » ne pèseront pas bien lourd lorsqu'elle aura fait son choix. En attendant, elle voudrait qu'on ne se méprenne pas sur son compte. — Remarquons la piteuse défense d'Octave : il s'excuse, il essaie gauchement de se justifier et doit laisser partir Marianne sans avoir trouvé seulement une réplique pour sauver la face. Les affaires de Coelio vont décidément de mal en pis.

**Octave, le garçon.**

Le dépit du messager évincé se marque par son désir de trouver une diversion. Il retourne à son activité ordinaire : le vin, les femmes...

**Octave, Claudio.**

Nouvelle scène plaisante; non par le fond, mais par le ton. En réalité, ce qui se passe est très grave. Octave défie Claudio et Claudio menace Octave. La position de Claudio est d'autant plus forte que Marianne s'est ouverte à lui des assiduités de Coelio. Cela, Octave ne le savait pas. Il l'apprend avec déplaisir, encore qu'il n'en témoigne rien. Les répliques du tac au tac se succèdent comme dans une passe d'armes. La discussion pourrait prendre un tour tragique, mais non : de part et d'autre, c'est une débauche d'esprit. Chaque personnage cherche à humilier l'autre dans son amour-propre, et dans cette joute, le sot Claudio montre curieusement autant d'à-propos qu'Octave. Il sent cependant monter en lui une colère qui se satisfera par une vengeance terrible.

**Octave, Coelio.**

Octave prend acte de ce qu'il vient d'apprendre et il en informe Coelio : Marianne a tout dit à son mari. En voilà assez pour désespérer complètement Coelio : ses paroles sont vagues, évasives, mais laissent craindre une intention de suicide. On notera l'équivoque tragique : « J'ai affaire en ville ce soir ». La formule la plus banale en apparence recouvre et, dans une certaine mesure, exprime une résolution farouche.

**Octave, le garçon.**

Octave cache son désarroi sous une apparente désinvolture. En réalité, il est, lui aussi, désespéré pour son ami et se juge désarmé. Mais voilà que Marianne va lui donner, à point nommé, une occasion de se ressaisir.

**Octave, Marianne.**

Nouveauté : Marianne prend la parole la première. Elle a même abordé Octave, non sans audace, puisqu'il se trouve à une terrasse de cabaret. Où est sa pruderie? Le contraste avec son attitude initiale est surprenant. Que s'est-il donc produit? Un revirement intérieur, sans aucun doute. Elle commence à s'intéresser à Octave : du coup, voilà qu'elle éprouve le besoin de se justifier auprès de lui. Étrange démarche. Elle avait répondu à merveille, dans l'entretien précédent, et nous avions pu mesurer l'embarras d'Octave. Que pourrait-elle ajouter? Rien. Mais sa conduite, jusque là trop raisonnable, devient absurde, parce que son cœur commence à se dérégler.

Au début (répliques 1 à 6), Marianne ne sait trop comment engager cette conversation, dont elle a envie. Son embarras se marque par le persiflage. Ses premiers propos sont superficiels, vains, maniérés dans la forme.

Mais voilà qu'elle trouve un moyen d'en venir à ce qui la préoccupe (7 à 17). Son ingéniosité lui dicte une comparaison entre le vin et les femmes. Il y a le vin que l'on paie quinze sous la bouteille et le Lacryma Christi ; il y a, de même, les filles dont on achète les faveurs à bon compte, et les femmes vraiment dignes d'être aimées. Par cette comparaison, elle confirme ce que nous savions déjà : elle a conscience de valoir, elle, un grand prix et ne peut supporter qu'on en use mal avec elle. — L'imprudente! elle fournit à Octave le moyen d'attaquer de nouveau.

Maintenant (18 à 20), c'est Octave qui parle, longuement, éloquemment, ingénieusement. Une comparaison n'est jamais parfaite : il démasque avec aisance le sophisme qui se cache dans celle dont s'est servie Marianne. Il en profite pour laisser entendre des propos audacieux. On achète aussi le Lacryma Christi, plus cher seulement que le vin ordinaire ; si bon qu'il soit, et précisément parce qu'il est bon, il est fait pour être bu. Ne devrait-il pas en être ainsi des femmes? La beauté a ses devoirs, elle est faite pour se laisser aimer, et si elle se dérobe, elle témoigne d'une sagesse fausse et haïssable, qui ressemble à l'avarice. — Ainsi Marianne a voulu donner une leçon ; et c'est elle qui en reçoit une. Octave énonce sa propre philosophie, qui est celle d'un libertin, en termes suffisamment forts pour qu'on ne trouve rien à répliquer. Il n'a pas la maladresse de revenir à Coelio et trouve plus habile de quitter Marianne sur ses paroles victorieuses, ainsi que Marianne l'avait quitté victorieusement dans le dialogue précédent, en le laissant sans réplique.

## SCÈNE II.

**Coelio, Ciuta; puis Coelio seul.**

La scène entre Marianne et Octave s'est déroulée publiquement : Octave assis sous une tonnelle à la terrasse d'un cabaret, Marianne debout auprès de lui. Ciuta a vu les deux jeunes gens. Elle réagit comme on pouvait l'escompter. Ce personnage secondaire est cohérent. L'entremetteuse a évidemment l'âme basse : dépossédée de sa mission par Octave, elle a déjà marqué quelque aigreur et elle éprouve du dépit. Elle saisit une occasion de se venger, en accusant Octave auprès de Coelio.

Mais Ciuta ne nous intéresse pas en elle-même. Ce qui compte, c'est l'état d'âme de Coelio. Que répond-il? En paroles, il se refuse à croire qu'Octave ait pu le trahir. Mais les paroles ne disent pas tout. Déjà au premier acte, nous avons vu que Coelio ne pouvait écarter une pensée de défiance et que sa mère a involontairement donné corps à son inquiétude. Voilà que lui parvient un renseignement propre à éveiller un doute en son esprit : n'oublions pas qu'Octave, de bonne foi, a voulu le persuader de renoncer à Marianne. Coelio n'a aucune raison de livrer le fond de sa pensée à l'entremetteuse ; mais le coup a porté, comme le prouve le monologue final. Coelio est de plus en plus désespéré.

## SCÈNE III.

**Claudio, Marianne.**

Claudio, lui aussi, a vu converser Marianne avec Octave. Sa réaction est aussi vraisemblable que celle de Ciuta. Nous savions déjà que ce vieillard est tourmenté par une jalousie basse et vulgaire : pour un air de sérénade, il soupçonnait Marianne ; voici un motif plus sérieux d'inquiétude ; le voilà aussitôt aux abois. Nous savions aussi qu'il est toujours prêt aux moyens extrêmes : se croyant, cette fois, non plus importuné par un rival, mais trompé par Marianne, c'est Marianne qu'il menace, avec sa grossiéreté et sa maladresse habituelles. Maladroit, il l'est vraiment, car il la connaît mal ; et nous qui commençons à la connaître, nous pouvons, à cette occasion, la comprendre davantage.

Ce qui semble, de nouveau, dominer en elle, dans cette scène, c'est l'orgueil. A Octave, elle avait témoigné son indignation : elle ne voulait pas qu'on la traitât comme une fille. A Claudio, elle témoigne une indignation aussi vive : elle ne veut pas qu'on la traite comme une petite fille. Elle est une femme libre, qui se défend chaque fois qu'on semble vouloir l'asservir. Elle ne saurait se mettre à la disposition d'un soupirant. mais au besoin elle irait trouver elle-même celui qu'elle aurait choisi. Le secret de son caractère n'est pas dans une conception particulièrement élevée du devoir, mais dans la volonté de disposer de soi.

**Marianne, seule.**

Marianne, au rebours de Coelio, éternellement passif, est une femme de décision. Humiliée, elle ne se sentira soulagée qu'une fois vengée ; d'où l'ordre qu'elle donne aussitôt à un domestique d'aller chercher Octave. La démarche est hardie. Sous la tonnelle, elle pouvait passer pour l'avoir abordé en passant ; voici qu'elle le fait venir chez elle, quitte à se compromettre. Mais elle se moque d'être imprudente : rien ne compte à ses yeux que la blessure d'amour-propre ; quant aux menaces de Claudio, elle les méprise.

L'incohérence du second paragraphe atteste le désarroi intérieur de l'héroïne. « Pour qui me prend-on ? » C'est le cri de l'orgueil blessé. Mais il y a autre chose... En même temps que s'exaspère l'orgueil s'éveille la coquetterie de la femme qui a résolu désormais de plaire ; d'où, sans transition, par une admirable brusquerie qui trahit la mobilité de son âme en ce moment critique, l'expression presque naïve d'une inquiétude sur sa parure. Puis c'est un retour à une pensée obsédante : les paroles de Claudio lui restent dans l'oreille ; elle n'est pas près de les oublier. Mais elle est encore très jeune et sans expérience. Cette situation, elle ne la domine pas entièrement ; d'instinct, elle cherche d'abord un appui, sa mère. Puis sa faiblesse relative se traduit par un geste de vaine fureur : les chaises renversées. Ces réactions désordonnées révèlent son trouble. En réalité, elle commence à aimer Octave.

Tout cela s'est passé tandis qu'on allait chercher le jeune homme. Il accourt ; elle l'aperçoit. La suite du monologue traduit le tumulte des sentiments qui agitent alors Marianne. D'abord une pensée un peu diabolique : « Je voudrais qu'il (Claudio) le rencontrât », pour avoir le plaisir délectable de faire apparaître à son mari comme elle le craint peu : c'est encore l'orgueil qui parle. Puis une observation ingénue : « Ah ! c'est donc là le commencement ! on me l'avait prédit ! » Oui, le commencement d'une nouvelle existence pour elle. De bonnes âmes ont dû l'aviser qu'en épousant un vieil homme elle se ménageait, pour l'avenir, des aventures. Elle y avait réfléchi et elle attendait son heure. Sa dévotion était donc un masque ; maintenant, elle va montrer son vrai visage. — « Il me ménage un châtiment !... » Le leit-motiv revient, le souvenir de la blessure subie, de la menace qui l'a atteinte au plus profond d'elle-même.

**Marianne, Octave.**

Cette fois encore, c'est Marianne qui engage l'entretien, et plus franchement : « J'ai à vous parler ». Par un revirement dont Octave peut être surpris, mais dont nous connaissons l'origine, elle reparle de Coelio et, après quelques répliques indécises, lui jette à la face cette parole incroyable : « Je veux prendre un amant ». La situation est classique et a fait la fortune du vaudeville : la femme soupçonnée et menacée par son mari se jette, par dépit, dans les bras du premier venu. Mais ici, nous allons voir que tout n'est pas si simple.

Octave (réplique 16) plaide avec chaleur la cause de Coelio. Etait-ce utile ? Il le croit. Il sent qu'il ne doit pas prendre les paroles de Marianne au pied de la lettre et juge seulement le moment opportun pour agir en faveur de son ami. Mais il commet encore une erreur psychologique. Il connaît mal la « capricieuse » Marianne. Le moyen de la détourner d'un homme est de la persuader qu'il est amoureux d'elle. Est-ce là simple caprice, simple coquetterie ? Non pas. Marianne sait ce qu'elle veut, et qui elle veut.

Elle semble avoir une réaction de bienséance (réplique 19) en voyant Octave à genoux devant elle. En réalité, elle imagine avec complaisance un Octave qui serait en train de plaider pour lui-même. Cette idée la flatte. Les répliques suivantes orientent nettement son partenaire et constituent une invitation, presque une provocation.

Octave a compris d'ailleurs (réplique 26). Il est tenté certes, mais, pas une minute, il n'est question, pour lui, de trahir. Il demeure fidèle à l'idée que nous nous sommes formée de son caractère et résout aussitôt d'envoyer Coelio au rendez-vous. Ainsi va se préparer le dénouement.

**SCÈNE IV.**

**Octave, Coelio.**

Octave remet à Coelio l'écharpe offerte en gage par Marianne. Il sait que la partie n'est pas encore gagnée. Marianne sera déçue de ne pas le voir, lui, Octave, il le conçoit fort bien. Il invite donc Coelio à emporter la décision de haute lutte : « si elle résiste, prouve-lui qu'il est un peu tard ». Le libertin qu'il est se souvient sans doute de situations semblables, où il a eu le beau rôle. Mais Coelio n'est pas Octave ; il n'est pas l'homme de telles surprises et de telles victoires : Octave a tort de l'oublier.

**Octave, seul.**

Le monologue qui suit, très riche en nuances de toute sorte, doit être considéré de près.

D'abord, une exclamation à demi-plaisante (« Ecris sur tes tablettes, Dieu juste... ») nous prouve qu'en renonçant, pour lui-même, à la belle Marianne, Octave accomplit sur l'autel de l'amitié un vrai sacrifice. Mais son esprit est mobile. Il vient d'employer un tour familier : « cette nuit doit m'être comptée dans ton paradis » et il s'avise, en athée qu'il est, de la résonance singulière du mot *paradis* dans sa bouche. D'où une question : « Est-ce bien vrai que tu as un paradis ? » Question non angoissée, mais détachée, presque distraite : Octave n'est pas homme à s'attarder sur des problèmes métaphysiques ; sa vocation est plutôt de jouir de l'instant qui passe, en dilettante ; et justement il vient de

vivre un instant d'une qualité assez rare, puisqu'il a vu s'offrir à lui une femme séduisante, et en colère, de surcroît, ce qui ajoutait un piment à sa beauté.

« D'où venait-elle ? » (cette colère). Encore cette tendance à passer d'un sujet à un autre. Dans le monologue de Marianne, le désordre des propos était à l'image d'une effervescence intérieure ; dans celui d'Octave, il trahit la mobilité de son humeur. — D'ailleurs Octave ne répond même pas à la question qu'il vient de se poser. Il est incapable de s'attarder en psychologue sur le secret d'un caractère ou d'une attitude. Un fait est là : Marianne cède.

Il faut maintenant supposer une idée intermédiaire, non formulée : tout de même, si je l'avais voulu, Marianne était à moi... Cette pensée entraîne, chez Octave, une réaction immédiate de sa loyauté, qui résonne assez profondément : « c'est une rouerie trop commune pour moi ». Ne croirait-on pas entendre, pour un instant, un héros cornélien ? Brusquement s'ouvre une échappée sur la noblesse de ce caractère.

Mais Octave n'est pas non plus homme à s'attarder sur la contemplation de sa propre grandeur d'âme. Encore un propos implicite : bah ! ne regrettons pas trop cette perte, après tout ! « Marianne ou toute autre, qu'est-ce que cela me fait ? » Marianne lui avait dit : « Coelio ou tout autre, cela m'est égal ». La reprise est d'un effet sûr. Mais la parole de Marianne traduisait son *caprice* ; celle d'Octave traduit un renoncement, un sacrifice. — Aussitôt, fidèle à son esprit libertin, il cherche une diversion, pour oublier ce plaisir qu'il renonce à goûter : « La véritable affaire est de souper ». Aussitôt suit une plaisanterie : « il est clair que Coelio est à jeun ». On suppose volontiers les amoureux à jeun ! Octave n'aurait peut-être pas plaisanté ainsi sur le compte de Coelio quand Marianne n'était pas conquise. Mais il suppose Coelio comblé et s'octroie une compensation bénigne : elle va être à lui, non à moi ; je vais commander un bon dîner.

Puis, sans raison apparente, une autre idée lui traverse le cerveau. Il songe à la singularité de cette Marianne et de ses caprices. Encore une fois, il évoque Marianne telle qu'il la conçoit, non peut-être exactement telle qu'elle est. La conduite de cette femme lui semble absurde ; et le voilà maintenant qui médite sur l'absurdité de toutes choses. De nouveau, donc, il s'abandonne à une nonchalante rêverie métaphysique : « pourquoi la fumée de cette pipe va-t-elle à droite plutôt qu'à gauche ?... » Mais faisons attention. A travers cette nonchalance se définit une sorte d'idéalisme philosophique. Tout est duperie, tout est illusion, tout est mystère dans l'univers. Coelio ne pense-t-il pas de même, au fond ? (« la réalité n'est qu'une ombre », disait-il). Les philosophies de ces deux hommes si différents se rejoindraient-elles ? Pourquoi pas, puisque ces deux hommes sont au fond le même homme, puisque tous deux expriment la réalité profonde de Musset. Ainsi discernons-nous le symbolisme profond de la pièce.

### SCÈNE V.

L'inéluctable va s'accomplir. Octave a brusquement pris conscience d'un danger : trop tard ! Déjà Claudio et Tibia prennent leurs dispositions meurtrières. Déjà Coelio est auprès de Marianne et entend des paroles qui le plongent dans la plus cruelle détresse : il croyait en Octave et s'était mis à espérer en Marianne ; tout s'écroule. lorsqu'il entend le nom d'Octave dans la bouche de Marianne ; dans la même seconde, il croit avoir perdu à la fois une amante possible et un ami. Il ne lui reste qu'à mourir. L'assassinat dont il va être la victime équivaut, pour lui, à un suicide.

Alors les grotesques vont devenir sinistres. Claudio et Tibia, ces fantoches, vont se comporter en assassins. Rien de plus vrai que la liaison entre sottise et cruauté. Tous deux sont profondément inhumains : nous les avons toujours vus se conduire comme des mécaniques (d'où un effet comique, selon le schéma bergsonien). Mais comme des mécaniques encore, ils n'ont pas de cœur, donc pas de pitié, pas de scrupules ; ils sont implacables comme la machine qui broie un homme. On notera la sobre férocité de la dernière réplique : « soyez en repos, ils peuvent chercher tant qu'ils voudront ».

### SCÈNE VI.

Dernier et définitif entretien d'Octave avec Marianne. Mais est-ce bien un entretien ? Les brèves répliques de Marianne s'opposent aux longues tirades d'Octave. Il n'y a pas de vrai dialogue. Marianne s'adresse à Octave et reprend en écho ses paroles. Mais Octave fait à peine attention à Marianne, sauf lors de sa dernière réplique, qu'il lui jette à la face. Il s'est enfoncé dans une sorte de monologue désespéré que les phrases de Marianne interrompent sans en modifier profondément le cours.

En quoi consiste donc cette méditation d'Octave ? en un adieu douloureux à tout ce qui donnait un sens à sa vie : l'amour et l'amitié. Coelio était son ami et aimait pour lui, comme par procuration ; par une sorte de réversibilité, l'idéalisme de cet amoureux réchauffait son cœur blasé. Coelio disparu, il est seul en face de son néant. Octave sans Coelio, Octave sans idéal, n'a plus qu'à mourir. Il exprime très fortement ce sentiment : « Coelio était la bonne partie de moi-même ». — Ainsi s'éclaire totalement le symbolisme de la pièce. Octave et Coelio sont bien deux aspects d'une personnalité dédoublée, qui est celle de leur créateur. Musset entrevoit que, tôt ou tard, il connaîtra la détresse d'Octave. Avant l'aventure d'Italie, il devine son destin. Coelio, en lui, va mourir dans cette aventure. Octave lui survivra, pas pour très longtemps.

Et Marianne ? Quel changement en elle ! Celle que nous avons crue avant tout dévote et bourgeoise a révélé le fond de son caractère, qui est l'orgueil. Mais dans cette crise qu'elle traverse, son orgueil même a cédé. Elle adresse à Octave des paroles tendres et s'attire le plus cinglant des refus. Ce refus la laisse anéantie, à la fois humiliée et désespérée.

Ainsi cette pièce si souvent légère de ton s'achève comme la plus cruelle des tragédies. A ce naufrage où Coelio périt corps et biens ne survivent que deux navrantes épaves, condamnées à errer indéfiniment sur un océan de douleur.

Pierre-Georges CASTEX.